UNIVERSITY OF TORONTO - DUPL
3 1761 00266295 5

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE HEFT 219

DIE ÄLTESTE ILLUSTRATION DER ENEIDE DES HEINRICH VON VELDEKE

VON

MARGARETA HUDIG-FREY

MIT 6 TAFELN IN LICHTDRUCK

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ
STRASSBURG
1921

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE HEFT 219

DIE ÄLTESTE ILLUSTRATION DER ENEIDE DES HEINRICH VON VELDEKE

VON

MARGARETA HUDIG-FREY

MIT 6 TAFELN IN LICHTDRUCK

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ
STRASSBURG
1921

ND
3399
H42H8

1103091

DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG

Vorwort.

Die Handschrift, die in den folgenden Ausführungen behandelt wird, ist die älteste Illustration der Eneide des Heinrich von Veldeke. Es kam mir darauf an, ihren Charakter deutlich zu erfassen.

Im Vordergrund standen zunächst die Datierung und die Lokalisierung, und da das Monument stilistisch vereinzelt ist, zog ich zur Gewinnung möglichst sicherer Resultate die Hilfswissenschaften zu Rate. Die Stellung innerhalb der bildkünstlerischen Tradition ergab sich aus der Betrachtung der Ikonographie. Endlich war mir die Frage nach dem Verhalten zur alten Bildungstradition der Kirche und zur neuen höfischen Kultur besonders wichtig. Bei einer neuen Erforschung der süddeutschen Malerei des zwölften und des dreizehnten Jahrhunderts wird sich die Eneidehandschrift vielleicht in eine Monumentengruppe einreihen lassen. Ich hoffe für diesen neuen Bau einen Stein beigetragen zu haben.

Die vorliegende Arbeit war meine Doktordissertation an der Universität Berlin im Sommer 1919. Ich möchte an dieser Stelle meinen hochverehrten Lehrern Adolph Goldschmidt, Arthur Haseloff, Gustav Roethe, Michael Tangl herzlich danken für alle Förderung, die ich während meines Studiums und bei dieser Arbeit von ihnen erfuhr. Ebenso herzlich danke ich Frau Helene Herrmann, die mich in die Germanistik einführte und in mir Liebe zur philologischen Arbeit erweckte. Gerne gedenke ich auch des allzeit freundlichen Entgegenkommens der Leiter der Handschriftenabteilung an der Staatsbibliothek in Berlin.

Amsterdam, im Juni 1921.

Margareta Hudig-Frey.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erster Teil: Die Bilder der Handschrift.

Einleitung: Überblick über die bisherige Forschung . . . 7

A. Allgemeine Charakteristik der Bilder.

Vorbemerkung: Die Bedeutung der Aeneis im Mittelalter, und die Stellung der Berliner Eneide 9
I. Das Verhältnis der Illustration zum Texte 10
II. Das Verhältnis der Illustration zu den antiken Vorstellungen 12
1. Die Höllenwanderung 12
2. Die Grabgebäude des Pallas und der Kamille . . 13
III. Die ritterlich-höfische Auffassung des Aeneisstoffes . 14
IV. Die Bildform und ihr Stil 16
V. Die Ikonographie der Bildszenen, der Beinstellungen und der Gebärden im Verhältnis zur Tradition . . 19
VI. Lokalisierung und Datierung der Illustration 22
Exkurs I: Heraldik 26
Exkurs II: War die Handschrift des ersten Entwurfes der Eneide illustriert? 36

Anhang: Die Sprache des Spruchbandtextes.

1. Lautlehre 37
a) Vokalismus 37
b) Konsonantismus 38
2. Lokalisierung in Augsburg 40
a) Gründe für eine Lokalisierung in Augsburg . . 40
b) Gründe gegen eine Lokalisierung in Augsburg . 42
c) Vergleich mit dem Fragmente von Wernhers Marienleben 42
3. Text der Spruchbänder 43
4. Beeinflussung der Abfassung des Textes der Spruchbänder durch die Dichtung 49

B. Beschreibung der Bilder.

I. Formale Beschreibung.
1. Das Illustrationssystem und die Bildtechnik . . . 52
a) Rahmensystem und Gründe 52
b) Zeichnung: Technik — Stil 54

Seite

2. Die Darstellung. 55
a) Die menschliche Gestalt: Körper, Haltung der Figuren — Beinstellungen — Kopf — Hände und Gebärden — Das Halten der Spruchbänder und der Gegenstände 55
b) Die Angabe der Umgebung: Innenraum — Stadt und Burg — Türe — Zelt — Terrain — Baum — Wolken — Meer und Fluß — Feuerstrom und Feuer — Schiff — Grabgebäude und Sarkophage 59

II. Antiquarisches.
1. Möbel 66
a) Hocker, Bank, Stuhl, Schreibpult, Tisch, Bett . 66
b) Bahre 67
c) Ofen 68
2. Textiles, Metallarbeiten (Kronen), Gebrauchsgegenstände 68
3. Kleidung 71
a) Frauenkleidung: Untergewand — Kleid — Mantel — Rock — Gürtel — Amazonentracht — Hemd — Haartracht — Krone und Goldreif — Kopfbedeckung 71
b) Männerkleidung: Rock — Gürtel — Beinkleid — Hemd — Mantel — Königskleid — Fußbekleidung — Haartracht — Krone und Goldreif — Kopfbedeckung 72
c) Jagdausrüstung: Männer — Dido 74
d) Ritterausrüstung 74
e) Fußvolk 76
f) Bogenschützen 76
g) Reitpferd — Schlachtroß 77
4. Belagerungswerkzeuge 78

Register der Beispiele zu den Beschreibungen im Abschnitt B 79

Zweiter Teil: Die Handschrift.

A. Geschichte der Handschrift 95
B. Beschreibung der Handschrift 97
Einband — Pergament — Blattgröße — Schriftraum — Moderne Paginierung — Lagen (System der Hs.) — Liniierung — Schrift (Allgemeine Beschreibung, einzelne Buchstaben, Abkürzungen, Initialen) 97
Exkurs: Wert des Textes und Datierung d. Handschrift 106
C. Inhalt der Handschrift 106
Text — Bilder 107
Bibliographie 117

Erster Teil.

Die Bilder der Handschrift.

Einleitung.

Überblick über die bisherige Forschung.

Die Berliner Miniaturhandschrift der Eneide[1]) des Heinrich von Veldeke (cod. germ. Fol. 282) wurde durch Kugler im Jahre 1834[1a]) in die kunsthistorische Literatur eingeführt. Das erste Bekanntwerden dieses Forschers mit der Handschrift fällt wohl in die Periode seiner Studien in deutschen Bibliotheken, deren Ergebnisse er im „Museum“[2]) veröffentlichte. Trotz der durch dieses Studium gewonnenen Materialkenntnis konnte er keine dem Codex verwandte Handschriften aufweisen. Historische und literarhistorische Erwägungen ermöglichten ihm, das Werk in eine Entwicklungsreihe einzuordnen. Das bildkünstlerische Novum dieser Eneideillustration erklärte er als Folge der neuen Aufgabe, die die junge Literatur „das Epos des deutschen Mittelalters“ dem Maler stellte. Den Hoftag Kaiser Friederichs zu Mainz (1184), den Veldeke besingt[3]), nahm Kugler als Basis für seine historischen Ausführungen. Die Lokalisierung der Handschrift in einem südbayrischen Kloster mag durch die Notiz Caravacchis[4]), er habe den Codex bei einem bayrischen Althändler aus Restbeständen der aufgelösten Klöster gekauft, angeregt worden sein. Sie sucht eine Stütze in der Miniaturhandschrift

---

[1]) Daß die Form Eneide der richtige Titel ist, beweist der Reim Eneide: warheide. Ettmüller Sp. 26, 37—38. (Heinrich von Veldeke, hrsg. von Ludwig Ettmüller, Leipzig Göschen 1852.)

[1a]) Die Bilderhandschrift der Eneidt in der Kgl. Bibl. zu Berlin befindlich. Derselbe Aufsatz erschien auch im „Museum“ 1836 Nr. 36 S. 286.

[2]) „Museum“ 1834 II. Jahrgang „Studien in deutschen Bibliotheken“.

[3]) Ettmüller, Sp. 347, 18—348,4. Vers 13026—13052.

[4]) Vgl. II. Teil. S. 96.

des „Liet von der Maget“[5]), da Kugler Wernher von Tegernsee für den Verfasser dieses Gedichtes hielt. Paläographische Erwägungen ergaben eine Datierung um 1200. Im „Handbuch der Geschichte der Malerei“[6]) redet Kugler von der Möglichkeit, daß sich am Ende des zwölften Jahrhunderts in den oberbayrischen Klöstern eine Schule der Miniaturmalerei bildete, die ihre Handschriften im wesentlichen mit Federzeichnungen ausstattete. Zum letzten Male behandelte er den Eneidecodex in seinen „Kleinen Schriften“[7]).

Janitschek[8]) nahm die Fragen, die sich Kugler bei der Betrachtung unserer Handschrift stellte, wieder auf. Auch er hält die neue Dichtkunst für die Erregerin der neuen Bildkunst. Die Geschichte der Federzeichnung im Mittelalter ist für ihn die Geschichte des nationalen Stils. Das südliche Deutschland nennt er Träger des künstlerischen Fortschrittes.

Kautzsch[9]) lehnte dann Janitscheks Scheidung in nationale Federzeichnung und französische Gouachemalerei ab und führte einige Beispiele zur Widerlegung auf. Ferner stellte er Janitscheks Annahme, die Federzeichnung sei das Ausdrucksmittel der Volksphantasie, in Frage. Da das literarische Publikum aus höfischen und geistlichen Kreisen bestand, glaubt Kautzsch nicht nur die Dichtungen, sondern auch ihre Illustrationen als Schöpfungen dieser Gesellschaftsklasse ansprechen zu dürfen.

Die Erwähnungen des Eneidecodex durch andere Forscher kann ich übergehn, da sie lediglich Kuglers und Janitscheks Ergebnisse wiederholen.

---

[5]) Staatsbibl. Berlin Ms. germ. vet. lat. acc. 778. Die Hs. ist publiziert von Hoffmann, Fundgruben 2, 145—212. Dieser Text ist eine Bearbeitung des nur in Fragmenten erhaltenen Gedichtes, das ein Priester Wernher 1172, wahrscheinlich in Augsburg, verfaßte. Vgl. Vogt: Mhd. Literatur in Paul, Grundriß der german. Philologie II. Bd. I. Abt. 1901/09 S. 170.

[6]) 1. Aufl. 1837. — 2. Aufl. 1847, umgearbeitet von Jacob Burckhardt.

[7]) 1853. [8]) Geschichte der deutschen Malerei, 1889.

[9]) Einleitende Erörterungen zu einer Gesch. der deut. Hssillustration — — Straßburg, 1894.

A. Allgemeine Charakteristik der Bilder.

Vorbemerkung.

Die Bedeutung der Aeneis im Mittelalter und die Stellung der Berliner Eneide.

Die Aeneis des Virgil ist in allen Jahrhunderten des Mittelalters gelesen und abgeschrieben worden. Schon im frühen Mittelalter sahen philosophische Theologen symbolische Bedeutung in dem Epos, andererseits haben die Grammatiker stets die Mustergültigkeit der Dichtung hervorgehoben. Diese zwei Wertungen gehen nebeneinander her, bald überwiegt die eine, bald die andere[1]).

Heinrich von Veldeke benutzte für seine Eneide den Roman d'Eneas[2]). Dieser Roman ist eine Übertragung der Aeneis und zwar nicht nur eine sprachliche, sondern der Inhalt der Dichtung ist dem zeitgemäßen Ideal angepaßt, das römische Nationalgedicht ist zum Ritterroman geworden.

Veldeke folgte dieser höfischen Auffassung der Aeneis, doch beweist seine Einfügung der Erzählung von der Auffindung des Grabes des Pallas[3]), daß ihm auch die symbolisch-märchenhaften Beziehungen seiner Zeit zur Antike bekannt waren.

---

[1]) Traube: Römische Literatur im Ma. S. 133. — Creizenach: Die Aeneis, die vierte Ecloge und die Pharsalia im Ma. Frankfurt a. M. 1864. — Comparetti: Virgilio nel medio evo, Livorno 1872.

[2]) Salverde de Grave: Biblioteca normannica, Halle 1891. — Fairley, Barker: Die Eneide Heinrichs von Veldeke und der Roman d'Eneas. Jena, Philos. Dissertation 1910.

[3]) Vgl. F. Novati: L'Influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo. Hoepli, Milano 1899 p. 107/108 und Anm. 183.

Bei dieser kontinuierlichen literarischen Tradition liegt es nahe, auch nach einer bildkünstlerischen der Virgilillustration zu fragen. Wir haben illuminierte Aeneishandschriften aus dem dritten bis vierten Jahrhundert[4]), dann sind uns keine mehr erhalten bis zu unserer Eneide. Die Bilder dieser Handschrift als süddeutsches, höfisches Werk aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts darzustellen, ist der Zweck der folgenden Ausführungen. Stilistisch oder ikonografisch nahverwandte Aeneisbilder können dabei nicht aufgewiesen werden[5]). Wohl sind uns noch zwei illuminierte Eneidehandschriften erhalten, doch gehören sie dem fünfzehnten Jahrhundert an. Das Bild des Todes der Dido in den Carmina burana ist ungefähr gleichzeitig wie unser Werk entstanden, hat aber keinen ikonografischen Zusammenhang mit ihm[6]).

I. Das Verhältnis der Illustration zum Texte.

Der mittelalterliche Maler, der ein Buch illuminieren mußte, brauchte nicht seinen Darstellungszyklus an Hand des Textes zusammenzustellen, sondern er fand am Rande der zu bemalenden Blätter den Bildinhalt in kurzen Notizen vorgeschrieben. Diese Festlegung des Programms durch den Auftraggeber ist ein Charakteristikum aller mittelalterlichen Kunst.

Aus dieser Grundbedingung ist es zu erklären, daß in unserer Eneideillustration Bildmoment und Spruchbandinhalt immer übereinstimmen, daß sich aber beim Vergleich mit der Dichtung Abweichungen ergeben, oder gar die bildliche Darstellung mit keiner bestimmten Textstelle identifiziert werden kann.

---

[4]) Cod. Vat. 3225 IV. Ihd, Cod. Vat. 3867 III—IV Ihd.

[5]) In einer Geschichte der Illustration des mittelalterlichen Romans wären die häufigen Darstellungen aus dem troischen Sagenkreise des XIII.—XV. Ihd. zu verfolgen.

[6]) Vgl. S. 15.

Unstimmigkeiten zwischen Text und Bild kommen bei folgenden Blättern vor[1]):

Blatt I S. 1 hat zu keiner bestimmten Textstelle Beziehung. Man kann es als Titelblatt auffassen, das eine kurze Exposition gibt; denn wir sehen das belagerte Troja, vor dessen Mauer das Zelt des Königs Menelaus steht.

IV b S. 11. Eneas spielt Schach, wie seine Boten vom Hofe der Königin Dido zurückkehren. In der Dichtung aber steigt Eneas auf einen Berg, um das Land zu überschauen und geht dann den Heimkehrenden entgegen.

Die Bilder VIII S. 15 und IX a und b S. 16 sind wahrscheinlich auf die unmittelbare Beschreibung der Kämpfe um Troja zu beziehen. Sie können auch zu den Erzählungen des Eneas an Dido von dem Falle Trojas gehören.

XVII a S. 126. Dem Horne und der Schwertscheide des Eneas, die Dido dem Text entsprechend verbrennt, fügt das Bild einen Ring bei.

XXXVI a und b S. 74. Die Bilder geben die Ankunft der Kamille im Lager des Turnus viel ausführlicher als die Dichtung. Sie zeigen, wie der König die Amazonen empfängt, und wie er ihre Führerin um Rat fragt.

XXXIX a S. 85. Die Festlichkeiten bei der Schwertleite des jungen Pallas sind durch ein Buhurt zwischen Eneas und Pallas dargestellt. Die Dichtung beschäftigt sich ausschließlich mit der Schwertleite selbst.

XLIII a S. 94. Der Belfrit von Mantalbane wird hier mit einem Widder zerstört; das Epos erzählt, er sei verbrannt worden.

LVIII a S. 120. Das Bild zeigt, wie Kamille einen Angriff auf das Tor von Montalbane macht. Die Dichtung spricht nur allgemein von Kämpfen.

---

[1]) Vgl. die Inhaltsübersicht im II. Teil S. 106 ff. Auf die meisten dieser Abweichungen hat Kugler hingewiesen.

II. Das Verhältnis der Illustration zu den antiken Vorstellungen.

1. Die Höllenwanderung.

Die Erzählung der Aeneis von der Wanderung des Eneas durch die Unterwelt bildet die Grundlage für die Beschreibung der Höllenfahrt, die Veldeke gibt. Dem Texte entsprechend zeigt die Illustration Darstellungen, die auf der antiken, topographischen Vorstellung von der Unterwelt beruhen. Sie folgt aber der Erzählung nur bis zum Zusammentreffen der Wanderer mit Cerberus, übergeht die Geschehnisse in der eigentlichen Unterwelt[1]) und setzt erst wieder ein, wenn die Sibylle Eneas zu seinen Genossen zurückbringt.

Die Sibylle (Deiphobe) ist in der Eneidedichtung und -illustration eine Zauberin[2]), die mit einer magischen Formel[3]) den Cerberus einschläfert. Die Dichtung und das Spruchband betonen ihre teuflische Gestalt, der Maler gibt eine häßliche Frau mit wirrem Haar. Das Bild steht darin der Antike näher als der Text; denn in der Aeneis ist Deiphobe auch eine Frau[4]).

Bei der Gestaltung des Cerberus vermengt der Maler die Vorstellung von der Sphinx und von der Meduse. Das Tier sitzt auf einem Felsblock wie eine Sphinx und hat einen Löwenleib, dessen Schweif in einem Tierkopf endet. Sein Haupt bilden drei fratzenhafte Menschenköpfe, aus deren Haar Schlangen hervorzüngeln.

Die christlichen Höllenvorstellungen beeinflussten den Maler zu keinen grundsätzlichen Änderungen der antiken Überlieferung. Ihr Einfluß zeigt sich darin, daß der Phlegeton ein Feuerstrom ist, und im Unterweltseingang ein Feuer empor-

---

[1]) Es sind ungefähr 470 Verse übergangen.

[2]) Diese Auffassung der Sibylle findet sich schon im Roman d'Eneas.

[3]) „Cruces craces sach tu faces" ist die Formel des Spruchbandes. Ich weiß sie nicht zu deuten.

[4]) Vgl. auch Cod. vat. 3225 S. 45b: Aeneas vor Sibylle, die als eine Frau dargestellt ist. Den Cerberus betäubt sie mit einem Kloß, der mit einer Flüssigkeit getränkt ist und den sie ihm zu fressen gibt.

flammt. Die Selbstmörder stehen im Feuerfluß und werden von Löwen und Drachen gebissen. Die Hände des Charon sind zu teuflischen Klauen umgewandelt.

Veldeke redet auch vom höllischen Feuer. Charon gibt er als Teufel [5]), Cerberus ist bald Höllenhund, bald Teufel [6]). Insoweit benützt die Dichtung die christlichen Höllenvorstellungen. Daneben erzählt sie, wie Eneas im Schattenreiche die Helden sieht und mit seinem Vater spricht.

2. Die Grabgebäude des Pallas und der Kamille.

Das Grab des Pallas und der Kamille versuchte man sich verschiedentlich vorzustellen an Hand der Beschreibungen, die Veldeke gibt. Ilg [7]) wollte in den Grabgebäuden romanische Karner [8]) erkennen, weil sie neben dem Gotteshause liegen. Alwin Schultz [9]) hielt den Grabbau des Pallas für

---

[5]) Charon wird auf folgende Weise beschrieben:

rûch lochehte
was ime aller sin lip
— — — — —
— — — — —
sin hŏbet was im gitan
als ein lebarte
sin ŏgen brunnen harte
gelich einē fiure
er was ungehiure
hinden uñ vorne
scharf alse dorne
waren sin ŏch brawen
uñ scharf sine clawen
an fûßen uñ an henden. **(Zitat nach der Hs.)**

[6]) Cerberus hat drei Köpfe. Sein Leib ist mit Nattern und Schlangen bewachsen, ebenso seine Arme und Beine, Hände und Füße. An Stelle der Nägel hat er Klauen. Dann springt er auf, ist nun gestaltet wie ein Hund und mit Nattern und Schlangen bewachsen, die sich sträuben.

[7]) Quellenschriften für Kunstgeschichte, Wien 1892.

[8]) Vgl. Lind in den Mitt. der K. K. Centralkommission XII. Jahrgang, Wien 1867 S. 146 ff.

[9]) Alwin Schultz: Höfisches Leben Bd. II, Excurs II zu Capitel VII, und die Rezension von Kinzel: Ztschr. f. deut. Philol. XIII 1882 S. 127.

einen antiken Zentralbau nach Art von Santa Costanza in Rom. In der Bestimmung des Grabbaues der Kamille schloß er sich Ilg an.

Die Beschreibung des Grabes des Pallas ist von der Fabel [10]) inspiriert, die über die Auffindung des Pallasgrabes erzählt wurde. Sie hängt an Details und gibt keine klare Raumvorstellung. Das Entscheidende in der Fabel war, daß das Licht der Totenlampe noch brannte, als man das Grab auf dem Palatin fand. Diese brennende Flamme ist das Symbol für die Fortdauer des alten römischen Kaisertums, als dessen Abkomme sich der römische Kaiser deutscher Nation betrachtete. Das Bild [11]) des Pallasgrabes in der Eneideillustration zeigt die brennende Lampe und einen marmornen Arkadensarkophag, also einen klassischen Bau.

Veldekes Beschreibung des Grabbaues der Kamille beruht auf dem Roman d'Eneas. Daß wir es in diesem Romane mit keinen unmittelbaren Architekturvorstellungen, sondern mit literarischen Traditionen über antike Bauten zu tun haben, ist durch Söhring [12]) nachgewiesen. Die Eneideillustration [13]) gibt, wie die Dichtung, reiche und merkwürdige Details, aber keine klare Gesamtvorstellung.

III. Die ritterlich-höfische Auffassung des Aeneisstoffes.

Die Illustration verändert die Legende der Aeneis im gleichen Sinne wie die Dichtung. Sie macht die alten Helden zu Königen, die alle ritterlichen Tugenden besitzen, und zeigt uns die Macht der Minne über Menschen und Götter.

Um die Tugenden des einzelnen Ritters zu zeigen, sind Darstellungen der Massenkämpfe vermieden und Zweikämpfe

---

[10]) Vgl. S. 9 Anm. 3.

[11]) Vgl. Beschreibung S. 65.

[12]) Söhring: „Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen", Romanische Forschungen XII S. 533 Nr. 40.

[13]) Vgl. Beschreibung S. 65 und Tf. I.

gegeben. Demselben Bestreben ist es zuzuschreiben, wenn der Hauptheld Eneas beim Schachspiel und im Buhurt kämpfend gezeigt wird [1]).

Die Liebesszene zwischen Eneas und Dido spielt im Roman d'Eneas' noch in der Grotte, in Text und Bild der Eneide unter einem Baume.

Das Erscheinen und Eingreifen der Götter ist möglichst eingeschränkt, dafür wurde die recht menschliche und den damaligen Geschmack erfreuende Geschichte vom Ehebruch der Venus mit Mars eingefügt [2]).

Das Schicksal der Dido ist mit psychologischem Interesse wiedergegeben. Dido ist nur in repräsentativen Szenen die Königin mit Königsmantel und Krone; in Szenen von allgemein menschlichem Inhalt unterscheidet sie sich nicht von den anderen Frauen. Und wie in der Aeneis begeht sie den Selbstmord in ihrem Gemach [3]). Diese feinfühlige, höfische Auffassung wird uns besonders deutlich, wenn wir ein gleichzeitiges Werk ähnlichen Inhalts zum Vergleiche heranziehen. Es ist die Illustration des Liedes über Frau Dido in den Carmina burana [4]). Diese zeigt die Königin, wie sie sich mit Mantel und Krone aus dem Burgfenster ins Feuer stürzt. Der äußere Vor-

[1]) Vgl. S. 11 Bild IVb und XXXIXa, ferner Disciplina clericalis des Petrus Alfonsi (Mittellatein. Texte Heidelberg, 1911 S. 11) „Probitates vero hae sunt: Equitare, natare, sagittare, cestibus certare, aucupare, schachis ludere, verseficari"; und Wackernagel: Kleine Schriften Bd. I 1872 „Das Schachspiel im Ma.".

[2]) Salverda de Grave: „Roman d'Eneas" p. LXIII: „le récit intercalé des amours de Mars et de Vénus repose sur les Métamorphoses d'Ovid IV, 171—189".

[3]) Vgl. die Miniatur des Cod. vat. 3225 S. 40a. Abb. in Codices ex Vaticanis electis vol. I Fragmenta et picturae virgiliana, Romae 1899.

[4]) Abb. in der Textausgabe von J. A. Schmeller, Band 16,1 des Literar. Vereins, Stuttgart 1847 — 4. Aufl. Breslau 1904 — und Woermann: Gesch. der Kunst Bd. II S. 260. — Nach Wilh. Meyer: Fragmenta Burana, Berlin 1911 gehört die Miniatur des Todes der Dido Bl. 77b zu den Nachträgen, die bis über 1230 hinausreichen. Der Codex ist um 1225 anzusetzen.

gang ist naturwahrer geworden; aber die Differenzierung zwischen der Königin und der leidenden, liebenden Frau ist von der Illustration des Vagantenliedes aufgegeben. Ihr Interesse beschränkt sich auf das Gegenständliche.

IV. Die Bildform und ihr Stil.

Die Scheidung in Bild- und Textblätter ermöglicht eine getrennte Behandlung der Schrift und der Illustration[1]).

Der dreispaltige Text ist für den Leser möglichst übersichtlich gestaltet, aber nicht ornamental verziert.

Der Rahmen bestimmt die Bildfläche, diese wiederholt die Form des Bildrahmens; denn sie ist aufgeteilt in einen viereckigen Rahmengrund und in einen rechteckigen Zentralgrund. Die drei ähnlichen Formen: Bildrahmen, Rahmengrund und Zentralgrund sind von verschiedener Farbe. Als weitere Farbe und Form tritt das Weiß des Rahmens, der den Zentralgrund vom Rahmengrunde scheidet, hinzu. Die zwei Prinzipien der Bildflächenbehandlung sind also: Formimitation und Farbenkontrastierung.

Die menschliche Figur steht im Mittelpunkt des Darstellungsinteresses; Gegenstände oder Angaben der Umgebung finden sich nur, wenn sie für die Klarheit des Bildinhaltes unbedingt notwendig sind. Sie werden, wie auch die Figur, dem Prinzip der gleichmäßigen und möglichst vollständigen Flächenfüllung untergeordnet. Die Figuren stehen, diesem Prinzipe folgend, häufig auf dem Bildrahmen, und ihre Köpfe reichen nahe an seine obere Querleiste.

Zwei oder mehrere Figuren werden in gleichen Abständen voneinander über die Bildfläche verteilt. Bei dieser einfachen Reihung sind alle Figuren gleichwertig, ebenso die Teile, in die sie den Bildgrund zerlegen. Wenn die Figuren in zwei Gruppen geteilt sind, bekommt der Teil des Bildgrundes, der

[1]) Vgl. zu diesem Abschnitt I. Formale Beschreibung S. 52 ff.

die Gruppen voneinander scheidet, hervorragende Bedeutung. In ähnlicher Weise kann eine Figur den Hauptakzent haben, indem sie zwei Gruppen trennt und zugleich zum Zentrum der Komposition wird. Die Teilung ist immer harmonisch, sie zerlegt den Bildgrund in zwei gleiche Hälften oder proportional dem goldenen Schnitte.

Die menschliche Figur wirkt als Silhouette, denn sie ist in dem farbigen Grunde ausgespart. Ihr Kontur tritt in Gegensatz zum Rahmensystem, besonders zu dem schmalen Rahmen des Zentralgrundes, der die Dimensionen der Bildfläche als Richtungskräfte zum Ausdruck bringt. Der an sich ruhige Kontur erscheint darum bewegt. Das gegenständliche Interesse änderte die natürlichen Proportionen. Der Kopf und die Hände sind viel zu groß im Verhältnis zum Körper, diese Betonung der Hände, beziehungsweise ihrer Gebärden, verdeutlicht uns die Handlung der Person; das Ziel ihrer Handlung ersehen wir aus der Kopfrichtung. Eine individuelle Unterscheidung der Figuren gibt das Attribut (Kleidung, Krone usw.) und der beigeschriebene Name. Die aus der Erfahrung gewonnene Vorstellung vom menschlichen Körper ist zum ornamentalen Typus umgebildet.

Auch Ortsangaben und Gegenstände sind ornamentale Typen [2]) und verbildlichen in ihrer Beschränkung auf das Wesentliche sozusagen den Begriff des Objekts.

Die Eneideillustration ist ornamental und typisch und benutzt die einfachsten Wirkungen der Linie, der Fläche und der Farbe für ihre Darstellung. Diese Stilreinheit gibt den Eneidebildern ihren künstlerischen Wert, sie ist die Errungenschaft einer Tradition.

Die Bildform der Spätantike, die sich in kirchlichen und weltlichen Handschriften, die immer wieder als Vorbild dienten, durch die Jahrhunderte erhielt, ist die eigentliche Grund-

[2]) Man vergleiche die Beschreibung S. 59 ff., die deshalb sehr schematisch sein kann.

lage der Eneideillustration. Diese Bildform wurde im Laufe der Zeit von den Kopisten sozusagen auf ihre Grundelemente zurückgeführt. Der Bildrahmen, der die ideale Fläche verkörperte, hinter der sich der Bildraum dehnte, wurde zu einer Begrenzung der Bildfläche und zur Grundlage der Komposition. Die plastische Zeichnung wurde zur Linie, der Tonwert zum Farbwert. Als Ganzes ist das illusionistische Tiefenbild in der romanischen Malerei zum ornamentalen Flächenbild umgedeutet.

Bei der Umdeutung des Tonwertes zum Farbwerte wurde auch die atmosphärische Wiedergabe des Hintergrundes in Farbstreifen zerlegt. Das zwölfte Jahrhundert brachte die besondere Ausbildung dieser Farbstreifen zum Rahmensystem des Zentral- und Rahmengrundes. Der Ausgangspunkt dieser Erfindung kann geographisch [3]) nicht festgelegt werden [4]). Wahrscheinlich ist die Technik der in dem farbigen Grunde ausgesparten Federzeichnung aus der Initialmalerei übernommen [5]).

Alle diese Charakteristika finden sich vereint in den Werken der süddeutschen Buchmalerei am Ende des zwölften und im beginnenden dreizehnten Jahrhundert. Dem Stil der Zeichnung der Eneideillustration kommt in diesem Kunstkreise Chounradus pictor [6]) aus Kloster Scheyern, der 1206—1225 arbeitete, am nächsten. Der große Qualitätsunterschied zwischen seiner Illustration des liber matutinalis und zwischen der Eneideillustration beruht auf der verschiedenen Fähigkeit der beiden Maler und auf ihrer Stellung der Tradition gegenüber.

---

[3]) Ein bezeichnendes Beispiel für diese Entwickelung ist Ms. 78 A 6 des Kupferstichkabinetts in Berlin. Die zweifarbigen Bildgründe sind als Rahmensystem des Zentral- und des Rahmengrundes gegeben, daneben aber auch als zwei horizontale Streifen, den dunkleren Himmel von dem helleren Horizonte scheidend.

[4]) Vgl. Swarzenski: Die Salzburger Malerei, Leipzig 1913 S. 117

[5]) Ders. a. a. O. S. 93.

[6]) Damrich: Ein Künstlerdreiblatt aus Kloster Scheyern, Straßb. 1904

V. Die Ikonographie der Bildszenen, der Beinstellungen und der Gebärden im Verhältnis zur Tradition.

Die Wiedergabe der menschlichen Figur des Chounradus pictor steht unserem täglichen Wahrnehmungsbilde viel näher als die des Eneideillustrators, doch haben auch seine Gestalten keine direkten Beziehungen zum naturalistischen Erinnerungsbilde. Wenn wir in Betracht ziehn, daß der byzantinische Einfluß in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, sowohl in England wie in Deutschland, sozusagen eine Normalisierung der Figurendarstellung bewirkte, so ist es ersichtlich, daß Chounradus diese Neuerung mitgemacht hat. Der Eneideillustrator steht ihr im Beginn seiner Arbeit nahe, entfernt sich aber bald gänzlich von ihr[1a]). Diese Änderung kann auf der Verwendung von zwei verschiedenen Vorlagetypen[1]) beruhen; wahrscheinlicher ist es mir, daß sich die Eigenart des Malers zunächst einer Vorlage angleicht, späterhin frei hervorbricht.

Diese Vorlage[2]) muß dem kirchlichen Darstellungskreise entstammen; denn die Eneideillustration gehört zu den frühsten Handschriften der mittelhochdeutschen Literatur, also in eine Zeit, da die Kirche die Führerin des künstlerischen Schaffens war. Der Maler wird wenige Szenen gefunden haben, die er kopieren konnte, es wird sich um eine allgemeine Inspiration handeln, ab und zu auch um eine genaue Übernahme eines Detail.

Gewöhnlich benutzt der Eneideillustrator die distinguierende Darstellungsform; nur wie Eneas das Reis bricht und

---

[1a]) Vgl. Tf. II und Tf. V.

[1]) Deutlich ist die Verwendung einer Vorlage bei Bild XXXb S. 30. Der Maler gibt die Königin sitzend, hat aber vergessen, den Stuhl zu kopieren, auf dem sie sitzt.

[2]) Die Vorlage für den Text enthielt das ganze Gedicht, war zweispaltig und fortlaufend, ohne Verszeilen abzusetzen, geschrieben. Vgl. Beschreibung S. 103.

Sibylle bringt[3]), gibt er kontinuierend. Die Illustration vermeidet bewegte Szenen, der Inhalt der Dichtung wird möglichst als Gespräche zwischen einzelnen Personen oder Gruppen vorgeführt. Wo wirklich eine Handlung gegeben ist, ersehen wir sie aus der Gebärde der Figur. In diesem repräsentativen Charakter folgt der Maler den romanischen Darstellungen der Heilsgeschichte. Für Gesprächsszenen, das Überbringen eines Geschenkes oder Gegenstandes, fand er genug Vorbilder in Bibeln.

Schlüsse auf den Inhalt der Vorlagen sind selten und nur vermutungsweise möglich. Die Beweinung der Kamille[3a]) mag sich an eine biblische Grablegung anlehnen[4]). Bei den Tafelszenen[5]) weist die eucharistische Form der Brote auf das Abendmahl.

Selbständig erfunden hat der Maler alle Kampfszenen. Er beachtet genau die Ausrüstung der Ritter und ist darin moderner als irgend eine gleichzeitige kirchliche Handschrift. Diese haben nicht dieses sachliche Interesse und bedienen sich älterer Formen. Die Darstellungen von Zweikämpfen bilden eine besondere Gruppe, sie zeigen die Handhabung der Waffen sehr deutlich.

Die Beinstellungen und Gebärden[6]) der einzelnen Figuren zeigen dieselben Formquellen wie die Bildszenen: alte Tradition und neue Prägung.

Das Stehen mit geschlossenen Knien[7]) und mit gekreuzten Beinen[8]) ererbte die mittelalterliche Darstellung von der An-

---

[3]) XX b S. 133.

[3a]) LXI a S. 37.

[4]) Vgl. z. B. Grablegung des Moses Hortus deliciarum fol. 54 a.

[5]) Nummern unter Tisch S. 90.

[6]) Vgl. für die folgenden Ausführungen S. 55 f. und 57 ff.

[7]) Tikkanen: Die Beinstellungen in der Kunstgesch. Abdruck aus den Acta Societatis Scientiarum Fennicae Tom. XLII — Helsingfors 1912 — S. 78.

[8]) Ders. a. a. O. S. 93.

tike. Das Stehen mit gespreizten Beinen und das Stehen in Schrittstellung ist für sie typisch. Auch das Sitzen mit geschlossenen Knien, gekreuzten Beinen, gespreizten Oberschenkeln[9]) ist ein allgemeines Charakteristikum. Kniend Dinge darzureichen ist ein Zeichen der Ehrfurcht. Das gewöhnliche Niedersitzen auf der Erde findet sich öfters als Ausdruck des Schmerzes.

Eine eigene Erfindung unseres Malers ist es, die Figuren mit gekreuzten Beinen auf der Erde sitzend zu geben, und zwar wenn sie zusammen reden; ferner Lavine, die über den Schmerz der Minne klagt[9a]). Wir finden das mit gekreuzten Beinen auf der Erde Sitzen in der französischen Literatur als müßiges Sitzen[10]), und einen ähnlichen Sinn mögen die betreffenden Eneidebilder haben. Es könnte aber auch sein, daß der Illustrator die Figuren als Orientalen charakterisieren wollte, doch stimmt nur die Beinstellung der Kamille genau mit der von Figuren einer gleichzeitigen persischen Handschrift überein[11]).

Alle Sprechgebärden, welche die ausgestreckte Hand irgendwie modifiziert zeigen, beruhen auf der Antike. Im täglichen Leben haben sie ihre alte Bedeutung behalten, im theologischen Kreise und seiner Kunst sind sie zu Segensgesten umgedeutet worden[13]). Typisch sind die Gesten des Nachdenkens: das Stützen des Kopfes und das An-den-Bart-greifen; ferner das Vorstrecken der Arme als Bitte und als Ausdruck

---

[9]) Das Sitzen mit gespreizten Oberschenkeln ist durch die Bilder der Kaisersiegel als repräsentativ verbürgt.

[9a]) Vgl. Tf. VI.

[10]) Lommatzsch: System der Gebärden. Dargestellt auf Grund der ma. Literatur Frankreichs — Philos. Dissertation — Berlin 1910 S. 35.

[11]) Dioskurideshs. von 1222. Abb bei F. R. Martin: The miniature painting and painters of Persia, India and Turky 2. B. London 1912 Tf. 6a.

[13]) Vgl. Haseloff: Malerschule S. 299ff. Vöge: Malerschule S. 286ff. Für die unmittelbare Einführung der antiken Gebärden in die christl. Kunst und ihre Umdeutung. v. Sybel: Herr der Seligkeit S. 6—7

des Schmerzes. Die Schmerzensgebärden[14]) des Brustschlagens, der Gestus die Hand an die Wange zu legen, das Haarraufen und das Zerreißen des Gewandes sind alt überliefert, ebenso das Händeringen[15]). Doch wurden bei dieser letzten Gebärde gewöhnlich die Hände gefaltet, während es eine Eigentümlichkeit der Eneideillustration ist, daß die geballte Hand drei oder zwei Finger der anderen Hand faßt[14a]). Die konventionellen Gebärden[15a]) zeichnen sich durch zierliche Handhaltungen aus. Sie sind Neuschöpfungen der ritterlich-höfischen Gesellschaft und spielen auch in ihrer Literatur[16]) eine große Rolle. Ferner ist in der ritterlichen Epik die Totenklage[17]), bei der häufig die Hände gerungen werden, ein verbreitetes Motiv.

Es ist anzunehmen, daß die frühere, der theologisch-religiösen Konvention angehörende Handhaltung beim Händeringen in der ritterlichen Gesellschaft verändert wurde, und daß wir diese neue Form in der Eneideillustration vor uns haben. Die zierlichen Handstellungen der konventionellen Gebärden finden sich auch in andern Illustrationen der neuen Literatur[18]), die im übrigen keine stilistische Verwandtschaft mit den Eneidebildern zeigen.

VI. Lokalisierung und Datierung der Illustration.

Unsere Eneideillustration, als eine der ersten Bilderhandschriften der mittelhochdeutschen Literatur, läßt sich bisher keiner Monumentengruppe einordnen. Ihre besonders schöne

[14]) Vgl. die interessanten literarischen Belege bei Zappert: Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Ma. — Denkschr. der Philos. histor. Kl. d. K. K. Akad. d. Wissensch. Wien V 73. S. 87, S. 107, S. 109.

[14a]) Vgl. Tf. V.

[15]) Haseloff: Malerschule S. 306.

[15a]) Vgl. Tf. II.

[16]) Herrmann: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Ma. und der Ren. Berlin 1914 „Der Gebärdenstil der vorritterl. weltl. Erzählung und der klassischen Epik".

[17]) Ders. a. a. O. S. 182, 189.

[18]) Z. B. Parzifalhs. Cod. germ. 19 (Cim. 28) München. 1. H. XIII. Jhd.

Ausführung hat sie vor der Vernichtung geschützt, der gleichzeitige, einfachere Codices anheimfielen, als das aufblühende Buchgewerbe von den neuen Literaturwerken bessere Kopien anfertigte.

Um die bisher allgemeine Kennzeichnung ihrer chronologischen Stellung zu verdeutlichen, müssen wir die Hilfswissenschaften heranziehen. Vor allem können wir aus der Beobachtung des Kostüms Daten gewinnen, und zwar hat Demay[1]) durch seine Beobachtung der Tracht auf Siegelbildern eine genaue Epochenteilung der Moden geschaffen. Der Vergleich bildkünstlerischer Darstellungen mit Siegelbildern ist besonders angezeigt, weil wir in beiden Gebieten eine Tradition von Formtypen haben.

Die Frauenkleidung, die ich, wie alle Antiquaria, in einem besonderen Abschnitt eingehend beschrieben habe[2]), besteht aus dem Untergewand, dem weitärmligen Kleide und dem Mantel. Diese Tracht war bis ungefähr 1230 Mode, dann trat an Stelle des weitärmligen Kleides ein ärmelloses. Der Mantel wurde vor 1200 durch eine Agraffe zusammengehalten, vom Ende des zwölften Jahrhunderts an durch eine Schnur. Diese letztere Mode findet sich in der Eneideillustration. Der Schleier als Kopfbedeckung war durch Jahrhunderte üblich, schon darum, weil Frauen nicht mit unbedecktem Haupte die Kirche betreten durften. Er wurde auch noch getragen, als ungefähr 1215 die Mode des Gebende aufkam. Dieser Schleier verhüllte das Haar oder bedeckte den Kopf wie ein Käppchen. Diese zwei Arten finden sich in unserer Handschrift[3]). Die Kopfbinde der Amazonen ist keine modische Tracht, sie will Kamille und ihre Gefährtinnen als antike Figuren charakterisieren.

---

[1]) Demay: costume au moyen—âge d'après les sceaux, Paris 1880.

[2]) Vgl. S. 71 ff.

[3]) Vgl. dieselbe Art den Schleier zu tragen im Hortus deliciarum, publié aux frais de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Texte par A. Straub et G. Keller, Strasbourg 1901. Tf XXXVI, XXXVII. Gemahlin des Pilatus; Tf LXVII Jüdin.

Diese Modedatierungen, die sich aus französischen Siegeln ergeben, stimmen überein mit den Daten, die wir von deutschen Siegeln gewinnen. Agnes, die Tochter des Markgrafen Konrad des Großen, trägt auf ihrem Siegel 1195[4]) die Tracht der Eneidebilder, Jutta 1221[5]) das Gebende, aber den Mantel mit Zobelkragen.

Der Rock der Männer in der Eneideillustration, die unter die Knie reichende Ärmeltunika, wurde um 1100 Mode, mit ihr der lange Mantel. 1180 begannen die Männer sich glatt zu rasieren und das Haar im Nacken aufzuraffen, vordem trugen sie Bärte und langes Haar.

Das Pallium[6]) war das Kleid der Vornehmen[7]), und es wurde bis zum Beginn des dreizehnten Jahrhunderts von ihnen getragen.

Das Königskleid der Eneide ist aus gemustertem Stoff, ungegürtet, und seine Form erinnert an das ärmellose Frauenkleid, das um 1230 Mode wurde. König Heinrich VI[8]) und König Friedrich II[9]) tragen auf ihren Siegelbildern[10]) Kleider aus reichgemusterten Stoffen unter dem Mantel. Sie sind gegürtet, aber nur das Kleid des Heinrich ist ärmellos.

Die Schweifkappe, die der Fährmann trägt, wurde 1183 Mode[11])

Jagdausrüstungen finden sich häufig auf den Siegelbildern der Edelleute, die sich gerne als Jäger darstellen ließen. Die Tracht der Eneide erscheint um 1225, nur tragen die Jäger nie einen Hut[12]), wie die auf den Eneidebildern.

---

[4]) Posse: Siegel der Landgrafen von Thüringen Tf XIV, 1.

[5]) Ders.: Siegel der Wettiner Tf III, 3.

[6]) Seine Form ist besonders deutlich in einem Bilde des Hortus deliciarum, wo einem Manne das Pallium aus Habsucht geraubt wird. Pl. L.

[7]) Viollet le Duc: Dictionnaire du mobilier IV p. 163 ff. In der Eneideill. wird es auch nur von Vornehmen getragen, vgl. die Beschreibung.

[8]) 1169—1191.

[9]) 1215—1220.

[10]) Abb. Philippi: Siegel, Verlag Teubner 1914 Tf I, 12 und 13.

[11]) Quicherat: Costume en France, Paris 1875.

[12]) Demay: p. 238 Fig 92.

Die Siegelbilder regierender Frauen zeigen die Herrscherin oft zu Pferd, doch ist mir der breitrandige Hut, den Dido auf der Jagd trägt, nur zweimal begegnet, in einer Darstellung von 1291[13]), und einer, die ungefähr 1270[14]) anzusetzen ist.

Die Ritterausrüstung[15]) der Eneidebilder gehört dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts an. Sie ist der auf den Reitersiegeln des Louis[16]) (Sohn des Philippe Auguste) und des Heinrich Raspe[17]) am ähnlichsten. Die Helmform findet sich aber nirgends genau wieder.

Die Covertiure der Schlachtrosse kommt um 1225 auf.

Die Möbel[18]) und Gebrauchsgegenstände sind in unzähligen romanischen Handschriften in gleicher Weise dargestellt worden wie vom Eneideminiator. In ihnen lassen sich zum Beispiel die Kronenformen[19]) von 1190—1250 nachweisen. Nur die Zackenkrone hat eine viel ältere Tradition.

Die heraldische Wissenschaft[20]) kann zur Lokalisierung und Datierung unseres Codex nicht herangezogen werden, da sie erst für das vierzehnte Jahrhundert sichere Resultate bietet[21]).

---

[13]) Hathewigis Abb. Philippi: Westfäl. Siegel 1 Heft 1 Abt. Tf XII, 5.

[14]) Gräfin Hedwig von Ravensberg 1270—1315, Abb. Alwin Schultz: Höfisches Leben I S. 494 Fig. 149.

[15]) Vgl. S. 74 ff.

[16]) 1215 Abb. Demay p. 116 Fig. 65.

[17]) 1228—1245 Abb. Philippi: Siegel (Teubner 1914) Tf IV, 9.

[18]) Vgl. z. B. die Tafeln des Werkes von Swarzenski: Salzburger Malerei.

[19]) Vgl. S. 69.

[20]) Vgl. Exkurs I. S. 26 ff.

[21]) Wappendarstellungen in Hß., vor allem Wappenrollen, des XIV. Jhd. sind von der Heraldik bearbeitet. Vgl. die Übersicht bei Gritzner im Grundriß von Meister Bd. I Abt. 4 S. 60—61. — Vereinzelte Wappendarstellungen in Hß. sind mir erst in der zweiten Hälfte XIII. Jhd. begegnet. Das älteste aus Deutschland bekannte Beispiel, in dem Andeutung eines Besitzverhältnisses eines Gebetbuchs durch Wappen geschieht, ist Ms. theol. lat. 4°31 Staatsbibl. Berlin fol 42 v und 43 r. Es gehörte Gräfin Mechthild von Ascharien, Fürstin von Anhalt, Gemahlin Heinr. des Fetten † 1266. Sie starb als Äbstissin von Gernrode. Abb. bei Haseloff: Ma. Kunst in „Kunstwerke aus Sachsen—Thüringen" Tf 121, 2.

Die Spruchbandtexte der Eneidebilder sind von einer anderen Hand geschrieben als die Dichtung. Sie stammen, dem damaligen Brauche entsprechend, wahrscheinlich von der Hand des Malers. Meinen Dialektuntersuchungen[22]) zufolge ist ihre Sprache oberdeutsch (Augsburg?). Eine genauere philologische Lokalisierung wäre für den Germanisten nötig, für den Kunsthistoriker genügt es zu wissen, daß die Handschrift dem süddeutschen Kreise angehört.

Die paläographische Betrachtung der Schrift des Spruchbandtextes ergäbe keine sichere Datierung, da der Codex[23]) keiner Handschriftenfamilie einzuordnen ist, deren einzelne Exemplare zum Vergleiche herangezogen werden könnten.

Den festen Terminus post quem für die Datierung des Codex gibt das Vollendungsdatum der Eneidedichtung 1188 bis 1189[24]).

Der Eneideillustrator gehört in den süddeutschen Kunstkreis. Er benutzte die kirchliche Kunsttradition, aber glich sie seinem persönlichen Stile an. Wo er, seiner Aufgabe entsprechend, Neues schaffen mußte, tat er es im Geiste der ritterlich-höfischen Gesellschaft, deren Sitten und Gebräuche er beherrschte. Sein Werk ist in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen und, dem modernen Charakter entsprechend, möglichst an das Ende dieser Epoche.

Exkurs I: Heraldik.

Gleich allen Kulturwissenschaften, die sich um die Erkenntnis des mittelalterlichen Lebens mühen, ist auch die Heraldik in letzter Zeit auf den orientalischen Einfluß besonders aufmerksam. Wie weit aber die morgenländische Kultur, die durch die Kreuzzüge auf die abendländische Ritterschaft Einfluß gewann, für die heraldischen Sitten vorbildlich war, ist

[22]) Vgl. Anhang S. 36 ff.

[23]) Vgl. die paläographische Beschreibung des Textes S. 103 ff.

[24]) Nach Edward Schröder: Der Epilog der Eneide. Ztschr. f. d. A. 47 N. F. S. 291.

heute noch nicht zu sagen. Es erheben sich Stimmen, die darauf hinweisen, daß im Abendlande stets Schildzeichen und Fahnen geführt wurden, und daß sich die ritterliche Heraldik aus ihnen entwickelte, „als symbolischer Ausdruck der staats- und lehensrechtlichen Verhältnisse". Eine abschließende Darstellung der Entstehung des mittelalterlichen Wappenwesens hat die heraldische Wissenschaft bisher noch nicht geben können. Erst vom vierzehnten Jahrhundert an verfügt sie über sichere Resultate[1a]).

Die Wappen unserer Handschrift sind als Materialsammlung aus der Entstehungszeit der Heraldik schon lange in die wissenschaftliche Literatur eingeführt[1]), aber noch nie eingehend behandelt worden. Das mag teils daher rühren, daß die ganze Entwicklungsepoche noch nicht klargelegt ist; vor allem aber daher, daß sich diese Wappen mit bisher überlieferten nicht identifizieren lassen.

Man könnte hoffen, daß bei der Auffindung neuer Monumente sich eine Identifizierung mit den Eneidewappen ergäbe, und dabei sogar der Auftraggeber des Codex erkannt würde. Ich muß annehmen, daß die Wappen Erfindungen des Illustrators sind. Als Stütze dient mir die Beobachtung, daß die Zeichen der Hauptheiden oft etwas abgeändert sind, und in der Verteilung der übrigen Zeichen kein Plan zu erkennen ist. Es handelte sich für mich darum, die Begriffe, die der Illustrator von den heraldischen Sitten seiner Zeit hatte, darzustellen.

Die mit Namen benannten Hauptheiden führen ein bestimmtes Zeichen, die anderen ein beliebiges.

Durchweg finden wir den Dreiecksschild, der den im Sattel sitzenden Reiter vom Halse bis zum Knie deckt. Das Schildzeichen, zu dem meist ein Helmkleinod gehört, steht gewöhnlich auf hellem Grund.

[1a]) Vgl. S. 25 Anm. 21.

[1]) Herald. Mitt. IV Hannover 1893 Reisebriefe. Eneit von Heinr. von Veldecke.

Eneas, der Held des Epos, hat als Wappenbild einen roten Löwen, der aufgerichtet und dem Feinde zugewandt, sozusagen in Angriffsstellung dasteht. Sein Schildfeld ist gewöhnlich weiß, einmal golden [2]).

In seiner Dichtung nennt Veldeke bei der Beschreibung des Schildes, den Vulcanus fertigte, einen roten Löwen als Wappenzeichen [3]) des Eneas. Das Bild, das die Übergabe dieses Schildes an Eneas darstellt, zeigt als einziges nicht den roten Löwen, sondern auf gelbem Grunde drei Adler, zwei nebeneinander im Schildhaupte, darunter einen im Schildfuße. Die Mitte der Vogelleiber ist durch einen roten Querstreifen bedeckt; die Schnäbel, die Bogen und Spitzen der Schwungfedern und die Leiber über den Schwanzfedern sind rot. Der Hals, ein Streifen des Leibes unter dem roten Balken und die Füße der zwei oberen Adler sind weiß. Im übrigen sind die Tiere vergoldet. Das Zimier des Eneas ist der leopardierte Löwe, dazu kommen zuweilen zwei Fähnchen mit dem Wappentier als Zeichen.

Der junge Pallas hat, nach seiner Schwertleite mit Eneas kämpfend, einen Schild, der mit einem weiß und schwarz gelappten Fell [4]) überzogen ist und einen roten Balken zeigt. Fernerhin trägt er einen grünen Schild (wie in der Dichtung) [5]) und einmal ein grünes länglich-rechteckiges Fahnentuch an der Lanzenstange [6]).

---

[2]) Menelaus führt ebenfalls einen roten Löwen im goldenen Felde. Als Zimier trägt er die Königskrone.

[3]) der lewe was betalle rot
der gimalet was drane. Ettmüller Sp. 162,12-13 (Vers 5764/65).

[4]) Wolkenfeh?

[5]) unde sin zeichen was
cindal grune als ein gras
Unde sin schilt was grune. Sp. 200, 23/25 (Vers 7335 ff.).

[6]) Einmal, im Schiffe, hat er ein schmales, langes Fahnentuch an der Lanze. Das Tuch zeigt direkt am Lanzenschafte rote Karrierung auf weißem Grunde, in den einzelnen Quadraten einen schwarzen Punkt. Im übrigen ist es weiß und rot quergestreift.

Das Zeichen des Königs Turnus ist der schwarze Adler, dem zuweilen drei rote Rosen beigefügt sind, zwei am Oberrand des Schildes und eine im Fuße. Der Kopf des Adlers mit ausgeschlagener Zunge ist nach rechts dem Feinde zugewandt. In der Dichtung sind rot und gelb des Turnus Farben[7]) auf Schild, Waffenrock und Fahne. Damit stimmt die Illustration insoweit überein, als der König im Zweikampfe mit Pallas eine rot und gelb geteilte rechteckige Fahne an der Lanze hat. Als Zimier dient ihm die Königskrone.

Die ritterliche Jungfrau Kamille, die dem Turnus zu Hilfe eilt, führt einen weißen Schild, dessen Rand mit Nägeln beschlagen ist. Ihr Helmkleinod ist ein verschlossener Schrein. Der um den Helm geschlungene Schleier hat keine heraldische Bedeutung. An der Lanze hat sie eine rot und weiß geteilte Fahne.

Der Leichnam der Kamille wird auf einem roten Schilde aus der Schlacht getragen.

Der weiße Schild muß eine Symbolisierung der Reinheit seiner Besitzerin sein. Dem entsprechend kann man auch den Wappenbildern des Eneas und des Turnus symbolische Bedeutung zuschreiben. Löwe und Adler sind freilich die beliebtesten gemeinen Figuren, und es fragt sich, inwieweit es dem Illustrator bewußt war, daß sie Sinnbilder der Stärke sind. Die kleinen Veränderungen, wie das Beifügen der Rosen zum Adler, sprechen dafür, daß ihr heraldischer Charakter im Vordergrund steht. Ebenso die Tatsache, daß in der gesamten

---

[7]) ein zeichen furder an der hant
daz was gele unde rot
— — — — —
— — — — —
ouch hete der helt mare
einen wafenrok ane
also getane als sin vane
rot unde gel samit.

Illustration die Zahl der Heroldsbilder bei weitem überwiegt[8]).

Der Schildwechsel des Pallas ist auf folgende Weise zu erklären. Gleich nach dem Ritterschlage trägt er das Zeichen seines Vaters oder eines, das er sich selbst wählte. Späterhin führt er einen einfarbigen, grünen Schild, wie es sich für einen jungen Ritter im ersten Jahre ziemt[9]). Sein Helmkleinod ist ein roter, leopardierter Löwe, das Zimier seines Freundes Eneas, in dessen Dienste er sich begeben hat.

Das Zimier der Kamille hat dieselbe symbolische Bedeutung wie ihr Schild.

Die übrigen Helmkleinode sind meistens Hilfszimiere, einfache Erkennungszeichen. Sie sind als plastische Figuren auf den Helm gesetzt; als weiterer Helmschmuck dienen dabei oft Bemalung und Fähnchen. Es findet sich auch Bemalung oder Fähnchen allein, oder überhaupt kein Zimier. Für den Gebrauch des Helmkleinods ist also keine feste Sitte ausgebildet. Wir können annehmen, daß unsere Handschrift gerade zu der Zeit entstanden ist, als man begann, für den Kampf den schweren Helmschmuck durch leichtere Erkennungszeichen zu ersetzen. Es bildete sich dann die Gewohnheit heraus, den Kampfhelm zu bemalen und den Turnierhelm mit einem plastischen Zimier zu schmücken.

Farbige Waffenröcke[10]) kennt der Eneideillustrator nicht.

---

[8]) Dies ist eine Stütze für die Annahme Hauptmanns, daß Heroldsbilder in der Entstehungszeit der Heraldik (1180—1220) häufig waren, trotz dem in den gleichzeitigen Dichtungen nur ein Heroldsbild (das des Turnus) vorkommt.

[9]) Lanc. IV, 557: Het was tien tiden costume daer
Dat neuwe ridders in haer irste jaer
Gene scilde voerden, twaren
Dan die van ere warmen waren
Zitat nach Alwin Schultz: Höf. Leben II S. 95.

[10]) Vgl. Beschreibung S. 75.

Nur einmal gibt er ein Kursît, das auf der Brust mit einem schwarzen Adler[11]) geschmückt ist.

Die Fahne des Pallas, der Kamille und des Turnus habe ich erwähnt. Auch der Adler des Turnus findet sich auf einer Fahne, ebenso der Löwe des Eneas, ferner ein Bär. Diese Fahnen werden nicht von den Besitzern der Zeichen, sondern von einem Ritter den Heeren vorangetragen, und dienen also als Banner. Das Fahnentuch ist am Schafte der Stoßlanze befestigt und flattert vorwärts. Wenn es ausnahmsweise, wie bei einer gewöhnlichen Fahne, nach rückwärts gerichtet ist, steht das Wappentier vom Lanzenschafte abgewandt.

Vasallen, die zum Fußvolke gehören, führen die Schilde ihrer Herren[12]).

Der Vollständigkeit halber lasse ich das gesamte heraldische Material in einer katalogmäßigen Übersicht folgen. Wenn nicht besonderes bemerkt ist, steht das Wappenbild auf weißem Felde.

1. Gemeine Figuren.

Roter Löwe in goldenem Felde, dazu Königskrone als Zimier (I, 1 Menelaus); auch ohne Zimier (Eneas XXXIX a S. 85).

Roter Löwe. Zimier: leopardierter Löwe, dazu auch zwei Fähnchen mit dem Löwen (Eneas L a und b S. 107).

Schwarzer Adler. Zimier: Königskrone (Turnus XLV b S. 98 ff).

Weißer Wolf im schwarzen Felde. Kein Zimier (Trachon LVII b S. 119).

Roter Doppellöwe. Zimier: Fähnchen mit einem halben geteilten, schwarzen Adler, darunter eine rote Rose (Lausus L b S. 107).

[11]) VIII S. 15. Das Wappentier ist wohl aus Schinate, einer schwarzen Fischhaut gemacht. Vgl. Hoverden: Versuch einer Heraldik der Minnesinger S. 15.

[12]) Beschreibung und Erklärung der Wappen in Herald. Mitt. Hannover 1895 VI S. 53—56. Die Schildzeichen werden da als Bauernwappen gedeutet. Das Zitat verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Oberregierungsrat Dr. E. Gritzner, Dresden.

2. Heroldsbilder.

Roter Balken. Zimier: Fähnchen mit rotem Balken, darüber fünf gestürzte blaue Spitzen, darunter vier blaue Spitzen (L a S. 107)[13]).

Roter Balken, auf jeder Seite von einem Strichbalken begleitet. Zimier: Schwanenkopf (LVII a S. 119)[14]).

Roter Balken, auf jeder Seite von einem Strichbalken begleitet. Diese Balken stehn auf schwarz und weiß gelapptem Fell (Pallas, XXXIX a S. 85) oder in einem weißen Felde (XLV b S. 98[14])). Beide Male kein Zimier.

Drei rote Balken. Kein Zimier (I, 1)[15]).

Sieben rote Balken. Zimier: gemalter roter Balken (LV b S. 93)[16]).

Roter, rechter Schrägbalken (XXXIIb S. 66)[17]). Dazu auch Zimier: roter Schwan (VIII S. 15).

Dreireihig rot und weiß geschachter Balken. Zimier: Entenkopf (XLVIa S. 101)[18]).

Rot und schwarz geschachter, rechter Schrägbalken, um die schwarzen Quadrate läuft ein weißer Rand. Zimier: Schwanenflügel (XLVI a S. 101).

Je ein schwarzer Balken im Schildhaupt und Schildfuß, dazwischen rote, senkrechte Rauten. Zimier: rote Bemalung, aus der weiße Rauten ausgespart sind (XXXII b S. 66)[17]).

Roter Balken, von einem Strichbalken überstiegen, darunter schwarzer Sparren. Eine rote Rose zwischen den Sparrenschenkeln und je eine zwischen diesen und dem Balken. Kein Zimier (Trojaner Arras LIX a S. 35).

---

[13]) Ritter aus dem Gefolge des Eneas.
[14]) Ritter aus dem Gefolge des Pallas.
[15]) Ritter aus dem Gefolge des Menelaus.
[16]) Ritter aus dem Gefolge der Kamille.
[17]) Mitkämpfer des Ascanius.
[18]) Ritter aus dem Gefolge des Pallas.

Im Schildhaupt drei rote Rosen, darunter ein roter Balken, im Schildfuß ebensolcher Sparren (XXXIIa S. 66)[19]).

Zwei rote Pfähle auf einem schwarz und weiß gelappten Fell (XXXIIa S. 66)[19]).

Vier rote aufsteigende Spitzen im Schildhaupt (LVIII b S. 120).

Vier schwarze aufsteigende Spitzen im Schildhaupt (XLIX b S. 106)[20]).

Der wagrechte Mittelstreifen des Schildfeldes senkrecht rot gerautet. Zimier: roter Schwan (XLIV a S. 97)[21]).

3. Kombination eines Heroldsbildes mit einer gemeinen Figur.

Auf gelbem Grunde drei Adler $\frac{2}{1}$. Mitte der Vogelleiber durch rote Balken bedeckt (Eneas XXXVIIIa S. 80)[22]).

Schwarzer Adler mit drei roten Rosen (Turnus XLIV a S. 97)[23]).

Halber geteilter schwarzer Adler im Schildhaupte, darunter drei rote Rosen. Zimier: rote Hand (LVII a S. 119)[21]).

Verschiedentlich sind Wappenbilder teilweise abgedeckt, so daß sie nicht sicher bestimmbar sind. Folgende Beispiele kommen vor:

1. Gemeine Figuren.

Im Schildhaupt ein leopardierter, schwarzer Löwe (XLIV b S. 97)[21]).

2. Heroldsbilder.

Roter Balken, auf jeder Seite von einem roten Strichbalken begleitet (XLIV b S. 97[21]), XLV a S. 98)[20]).

---

[19]) Sohn des Cyrus.

[20]) Ritter aus dem Gefolge des Eneas.

[21]) Ritter aus dem Gefolge des Turnus.

[22]) Ausführliche Beschreibung S. 28.

[23]) Ausführliche Beschreibung S. 29.

Mehrere rote Balken. Zimier: gemalter roter Balken und plastische Figur eines leopardierten, schwarzen Löwen (XXXIVa S. 70)[25]).

Roter, rechter Schrägbalken, auf seinen beiden Seiten je ein Strichbalken (XXXIXb S. 85, XLIXb S. 106 usw.). Zimier: roter Stern mit acht Spitzen (LVI S. 93)[25]).

Schwarzer Balken, von zwei Strichbalken begleitet, im Schildhaupt eine Rose. Zimier: Fähnchen mit rotem Löwen, überdies zwei auf den Helm gemalte Löwen (XXXIVa S. 70)[24]).

Roter Balken, darunter schwarzer Sparren. Zimier: Fähnchen mit schwarzem Adler (Mezentius La S. 107).

Roter Balken, von rotem Strichbalken überstiegen, darunter schwarzer Sparren, auf beiden Seiten von Strichsparren begleitet. Zimier: Vogelkralle (XLVIIIb S. 105)[24]).

Roter Balken, von zwei Strichbalken begleitet, darunter schwarzer Sparren, von zwei Strichsparren begleitet. Zimier: schwarzer, leopardierter Löwe (XLIVa S. 97)[24]).

Roter Balken, darunter schwarzer Sparren, dessen rechter Schenkel von Fadensparren begleitet. Zwischen den Sparrenschenkeln und im Schildhaupt, über dem Balken, je eine rote Rose (LVI S. 93)[24]).

Sechs rote aufsteigende Spitzen im Schildhaupt (XLIVa S. 97)[24]).

Rote Rosette. Zimier: rotes Hirschgeweih (XLVIa S. 101)[26]).

Rote Rose. Zimier: Vogelkralle (XLIVa S. 97)[24]).

Rote Lilie (?). Zimier: schwarze Hand mit rotem Band umwunden (LVI S. 93)[25]).

[24]) Ritter aus dem Gefolge des Turnus.

[25]) Ritter aus dem Gefolge des Eneas.

[26]) Ritter aus dem Gefolge des Pallas.

3. Kombination eines Heroldsbildes mit einer gemeinen Figur.

Im Schildhaupte schwarzer, leopardierter Löwe, darunter roter Balken, begleitet von zwei Strichbalken (XLII b S. 94)[29]). Kein Zimier.

Im Schildhaupte halber, geteilter schwarzer Löwe, darunter drei (?) rote Rosen (LVIIIb S. 120)[30]).

Einzeln vorkommende Zimiere.

Fähnchen mit drei roten Balken (LVII a S. 119)[34]).

Drei rote Knospen in Kleeblattanordnung (VIII S. 15)[31]).

Drei goldene Quadrate (XXXIV a S. 70)[32]), mit rotem Rande (LVI S. 93)[32]).

Eine schwarze und eine rote Feder (LIX a S. 35)[33]).

Ein Schirmbrett (LVII a S. 119)[34]).

Schwanenflügel (LVII a S. 119)[34]).

Fahnen.

Pallas grüne Fahne[35]) (XLV b S. 98). Rot und weiß karrierte und quergestreifte Fahne[36]) (XLV a S. 98)).

Turnus rot und gelb geteilte Fahne[37]) (XLV b S. 98).

Kamille weiß und rot geteilte Fahne[38]) (LVII b S. 119).

Fahne mit rotem Löwen[39]) (XXXIV a S. 70).

Fahne mit schwarzem Adler[39]) (LVII a S. 119).

Fahne mit braunem Bären[39]) (XLVI a S. 101).

---

[29]) Ritter, gegen Montalbane kämpfend.
[30]) Amazone.
[31]) Trojaner.
[32]) Ritter aus dem Gefolge des Eneas.
[33]) Feind der Kamille.
[34]) Ritter aus dem Gefolge des Turnus.
[35]) cf. S. 28.
[36]) cf. S. 28, Anm. 6.
[37]) cf. S. 29.
[38]) cf. S. 29.
[39]) cf. S. 31.

Zeichen der Vasallen (XXXIV b S. 70).

Roter Balken von zwei Strichbalken begleitet.

Schwarzer schräg-rechts-Balken, darüber und darunter je ein Strichbalken.

Schwarzer Balken, darunter roter Sparren.

Fünf schwarze aufsteigende Spitzen im Schildhaupt.

Fünf rote senkrechte Rauten.

Exkurs II: War die Handschrift des ersten Entwurfes der Eneide illustriert?

Im Epilog der Eneide berichtet Veldeke die Geschichte seiner Dichtung. Das unvollendete Epos gab er einer Dame zu lesen, ihr raubte es Heinrich von Raspe an der Hochzeit des Landgrafen Ludwig IV mit Margarete von Cleve im März 1174. Neun Jahre später wurde Veldeke nach Thüringen eingeladen. Pfalzgraf Hermann von Neuenburg an der Unstrut (der spätere Landgraf) verschaffte ihm das geraubte Manuskript, und Veldeke vollendete es in Thüringen.

Wie der Dichter von dem Raube erzählt, sagt er:

her hete daz buchelin verloren
her liez ez einer frouwen
ze lesene und ze schouwen. (Ettmüller Sp. 352, Vers 34—36.)

Man könnte daraufhin annehmen, daß die erste Fassung[1]) der Eneide illustriert war. So lange aber alle weiteren Anhaltspunkte für diese Hypothese fehlen, bin ich geneigt, das Verbum „schouwen" dem Reimzwang zuzuschreiben.

Anhang.

Die Sprache des Spruchbandtextes.

Der Text der Spruchbänder ist von einer anderen Hand geschrieben als die Dichtung. Nach dem damaligen Brauche

[1]) Edward Schröder: Der Epilog der Eneide Ztschr. f. d. A. 47 N. F. S. 291. Nach Schröder enthielt die erste Fassung Vers 1—10930.

ist es anzunehmen, daß er von der Hand des Miniators stammt. Die Bestimmung der Mundart der Spruchbänder kann uns also einen Anhaltspunkt für die Lokalisierung der Illustration geben.

1. Lautlehre.

a) Vokalismus.

Die Vokale

Kurz a verhält sich regelmäßig, ebenso e.

Kurz i tritt für e in Nebensilben auf in den folgenden Wörtern: dienist, das die gebräuchliche Form in dem Texte ist, ferner einmal in angistlich und in tuginde.

Iz wird fünfmal angewandt, dagegen steht dreimal die Form ez.

Zu kurz o ist nichts zu bemerken. Kurz u wird nach w ausgelassen „wnden".

Die langen Vokale a e i o u verhalten sich regelmäßig.

Lang u wird ů und auch u geschrieben.

Die Umlaute.

Der Umlaut von kurz a ist durchgeführt.

Umlaut von kurz o kommt nicht vor, ebenso der von kurz u nicht.

Der Umlaut von lang a findet sich fünfmal, davon bildet das Suffix aere zwei Beispiele. Er ist mit æ bezeichnet. Gegen diese fünf Beispiele stehen nur zwei unumgelautete Formen.

Der Umlaut von lang o kommt nicht vor.

Die Diphthonge.

Der Diphthong ei findet sich zweimal in Titeln, nicht im eigentlichen Texte. Zwölf Formen haben ai statt ei, fünf Formen aei statt ei.

ou kommt nicht vor. Für die Verbindung ouw tritt ow auf. Für das Wort „ouch" steht einmal „uch".

Für den Umlaut öu kommen nur drei Beispiele in Betracht, er ist nicht durchgedrungen: frŏde, friude, frode. Im letzten Worte hat wohl der Miniator vergessen das ˙ zu schreiben.

Der Diphthong iu kommt in sieben Formen vor: iuch, iu, diu (fem. sing.), enbiutet, liuge, baidiu, hiute. Er tritt nicht immer auf, einmal kommt die Form enbutet vor.

i für iu findet sich in den Formen: iwer, iwern, triwe, getriwen, getriwechlich, tivelichen, ungetriwer, riwen, riwige, di.

Der Diphthong ie kommt vierzehnmal vor.

uo wird sowohl ů wie u geschrieben. Das o über dem u ist nur als u-Zeichen anzusprechen, wie die übrigen Beispiele zeigen.

Der Umlaut von uo zu üe ist noch nicht durchgeführt.

b) Konsonantismus.

Zu j im Anlaut ist nichts zu bemerken. Im Inlaut ist einmal die Konsonantengemination nicht eingetreten und somit das j noch erhalten in: „helie". Gewöhnlich ist die Form „helle" die gebräuchliche.

Qu ist mit dem folgenden Vokale verschmolzen in der Form „chom" und kommt auch sonst nicht vor.

Bei r tritt einmal eine Metathesis auf „anderre" bei Auslaut des Stammes in r.

In den Wörtern da, sa, e, hie ist, wie üblich, das auslautende r abgefallen und in der Verbindung „darumbe" erhalten geblieben.

Für m ist zu beachten, daß mb niemals zu mm wird.

Im Inlaut ist n immer geschwunden in dem Worte „chunic" [2]). Das Endungs-n, auch das des Infinitivs, hat sich immer erhalten.

d bleibt einmal im Auslaut „lid ih".

z bedeutet im Anlaut die Affrikata, ebenso im Inlaut nach kurz e, r und einmal nach u (můzen). Im Inlaut wird es für ss gebraucht in sechs Formen, dagegen stehen nur zwei Formen mit langem Doppel-s (ſſ).

---

[2]) Die Form chehten für chnehten ist ein Schreibfehler.

zz wird nur mit zz gereimt. Im Auslaut bezeichnet z sowohl scharfes wie einfaches s, meistens aber letzteres. Daneben wird für einfaches s im Auslaut lang ſ oder großes Unzial-S geschrieben.

Nur zweimal findet sich das geschwänzte ʒ, und zwar im Auslaut der Namen: dagoviʒ und toraʒ. Ich weiß nicht, wie der Maler zu diesen Namen kommt[3]).

Auslautendes ſ kommt im Reim nur einmal vor (waſ: Eneaſ).

Langes ſ wird sonst sowohl im Anlaut wie im Inlaut geschrieben.

ſc kommt nur einmal vor im Anlaut des Wortes „ſcult", gewöhnlich findet sich ſchult. Das ſch steht im Anlaut vor Vokalen, im Inlaut zwischen Vokalen.

b bleibt auch im Auslaut, es wird vor Konsonanten p.

p hat sich im Anlaut einmal nicht zur Affrikata verschoben im Worte „hellenportenaere".

pf steht im Anlaut in „pflegen". npf respektive nph findet sich in „enpfan" durch den Einfluß des Präfixes ent.

mpf finden wir in den Formen „champf" und „champfe".

f findet sich im Anlaut vor r. Vor a e i o steht im Anlaut v, es wird dabei für v nur einmal w geschrieben.

v wird als Halbvokal w angewandt.

Im Inlaut steht f als Spirans. Auslautend findet sich f.

g steht im Auslaut nur einmal, sonst kommt ch vor.

k oder c steht im Anlaut nur in Fremdwörtern, das Übliche ist ch im Anlaut.

Inlautend kommt einmal k, einmal c vor, in vier Fremdwörtern c.

Im Auslaut findet sich c dreimal, einmal ch.

Inlautend ht wird nur mit ht gereimt.

---

[3]) Vgl. S. 113 Anm. 6.

ch wird zwischen Vokalen und nach n und vor t geschrieben. Sonst findet sich h, und zwar immer vor Konsonanten. Im Auslaut wird oft ch geschrieben, so kommt zum Beispiel der Reim ach: gesach vor.

Nebeneinander stehen die Formen:

mih	mich
dih	dich
durh	durch;

im ganzen überwiegt ch im Auslaute.

Für die Flexion ist hervorzuheben, daß die Adverbia auf —liche enden. In der zweiten Person Pluralis des Imperativs finden sich nebeneinander die Formen auf —et, —en, —t.

2. Die Lokalisierung in Augsburg.

Der Vokalismus des Textes der Spruchbänder ist charakteristischer als der Konsonantismus, er scheint auf Augsburg hinzuweisen. Zum Vergleiche kann die Augsburger Kanzleisprache, wie sie sich uns in den Urkunden darstellt[4]), herangezogen werden. Freilich sind die Urkunden erst von 1272 an in deutscher Sprache abgefaßt.

Kurz i in Nebensilben für e ist durch Urkunden, die vor 1272 datiert sind, zu belegen[5]).

Der Umlaut in der Kanzleisprache von kurz o und von kurz u kommt um 1282 noch nicht vor[6]). Der Umlaut von lang a ist auch in der Kanzleisprache im allgemeinen durchgeführt, doch kommen noch um 1296 unumgelautete Formen vor[7]).

---

[4]) Friedrich Scholz: Geschichte der deut. Schriftsprache in Augsburg bis zum Jahre 1374. Acta Germanica Band V Heft 2. — Berlin 1898.

[5]) Scholz: S. 251 Anm. 2 „Kaminatum" 1188. Auch späterhin findet sich dies i für e häufig, so im Stadtrecht von 1276 „chaftin, handfestin" (A. Meyer: Das Stadtbuch von Augsburg).

[6]) Den Beleg bildet eine Urkunde der Hand S_2 (Scholz: S. 133). Über die verschiedenen Schreiberhände cf. das. S. 49.

[7]) In Urkunden der Hand S. 5.

Die Schreibung des Diphthonges ei als ai oder aei ist ein Charakteristikum der Augsburgischen Urkunden [8]).

Den Ausfall des u vor w führt der Schreiber S_1 in dem Worte „frow" konsequent durch [9]).

Formen, die statt iu u setzen, sind auch in der Kanzleisprache selten. Beispiele finden sich in den Urkunden der Klöster, das früheste Beispiel 1288, Urkunde von St. Ulrich [10]).

Den Ausfall des u des Diphthongs iu vor w kommt auch in den Augsburgischen Urkunden vor [11]).

uo wird u und û geschrieben. Der Umlaut üe ist in der früheren Zeit nicht durchgeführt [12]), erst im vierzehnten Jahrhundert ist er ziemlich fest [13]).

Vom Konsonantismus ist das auslautende g, das zu ch wird, als augsburgisch zu erweisen [14]). Es wechselt mit g und k ab, in unserem Texte nur mit g.

ch im Anlaut findet sich sehr häufig in der Augsburger Kanzleisprache, daneben kommt aber auch k vor [15]).

Folgende Formen sind nicht als besondere augsburgische Erscheinungen des Vokalismus des Spruchbandtextes zu erklären:

Die Form frŏde weist auf Bayern [16]), friude ist eine alte Schreibart [17]).

Der Konsonantismus zeigt meistens nur allgemeine Züge.

Das j, das sich einmal erhalten hat in dem Worte helie, ist wohl als alte Form zu erklären.

---

[8]) A. a. O. S. 172. In den latein. Urkunden findet sich als Zeugenname häufig „Hainricus". Frühstes Beispiel vom 19. Mai 1199.

[9]) A. a. O. S. 429.

[10]) A. a. O. S. 187.

[11]) Ältestes Beispiel von 1303 S_3 schreibt triwe (a. a. O. S. 49).

[12]) A. a. O. S. 144/145.

[13]) A. a. O. S. 196.

[14]) A. a. O. S. 229—235.

[15]) A. a. O. S. 229—234.

[16]) Weinhold § 126. In bayr. Hß. wird noch im Anfange des XIV. Jhd. gewöhnlich vroude geschrieben.

[17]) Weinhold § 180. eu ist alt iu.

Die Form chom ist bayrisch[18]). Das Schwinden des n im Inlaut ist oberdeutsch[19]). Die Schreibung dizze ist oberdeutsch[20]).

zz im Inlaut überwiegt gegen nur zwei Formen mit ff im Inlaut[21]). Die erstere Art ist die ältere.

pf im Anlaut ist oberdeutsch[22]). Ebenso die Form „enpfan“[23]) und „champfe“.

Diese Erscheinungen sprechen nicht gegen eine Lokalisierung in Augsburg, da die zwei bayrischen Formen sich aus der sprachgeographischen Lage des Ortes leicht erklären lassen.

Der Text der Spruchbänder ist also augsburgisch, zeigt unbedeutende bayrische Einflüsse und ist um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts anzusetzen. Gegen diese Lokalisierung spricht allein die Adjektivendung auf —liche; denn in den augsburgischen Urkunden findet sich bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts —lichen[24]).

Die Formen uch für ouch und chehten für chnehten darf man wohl als Schreibfehler erklären.

Als Augsburgertext, der zum Vergleich herangezogen werden kann, verzeichnet der Katalog der deutschen Kommission nur das Fragment von Wernhers Marienleben[25]). Darin sind verschiedene Analogien mit unserem Spruchbandtexte festzustellen.

i tritt für e in Nebensilben auf. Es findet sich die Abre-

[18]) Weinhold — Ehrismann 1912[4] § 70.

[19]) Weinhold mhd. Grammatik § 215.

[20]) Weinhold mhd. Grammatik § 207.

[21]) Weinhold § 204. „Mitte XIII. Jhd kam auch ss für ZZ auf.“

[22]) Weinhold § 170/171.

[23]) Weinhold § 169.

[24]) Scholz S. 256. Von Mitte des XIV. Jhd. an herrscht — lich. Das frühste Beispiel fand ich 1314 „offenlich, redlich“. Monumenta boica Vol. XXII Nr. XLIV.

[25]) Der Text ist mir in der Publikation Germania 7, 305 zugänglich, ich kenne ihn nicht aus Autopsie.

viatur kurz u nach w auszulassen, die sich nicht mit Urkundenbeispielen belegen ließ.

u wird u und ů geschrieben.

Umlaut von kurz o und von kurz u kommt nicht vor.

Der Umlaut von lang a ist nicht regelmäßig durchgeführt.

Es findet sich die Form „horen“ wie im Spruchbandtexte.

Für den Diphthong ei wird ai und auch aei geschrieben.

ouw wird ow, also frow [26]).

i für iu vor w tritt auf (Vers 177 „dez tiwilef“, daneben aber „riuwige“).

Der Umlaut von uo ist nicht durchgeführt (můze).

Für den Konsonantismus ist die Form „chomen“ zu erwähnen.

An-, aus- und inlautend findet sich nur ſ. Das Fragment folgt darin noch ganz der älteren Schreibweise, von der die Spruchbänder teilweise abweichen.

Nebeneinander kommen im Anlaut ſc und ſch vor.

Im Anlaut steht im Unterschied zu dem Spruchbandtexte nur ph. Anlautendes k ist durchweg ch.

Über i steht kein Punkt wie in unserem Texte.

Es wechseln v und w miteinander ab.

Die Akzente stammen von einer späteren Hand [27]).

3. Der Text der Spruchbänder.

III a. S. 8. Ritet schowen daz lant und chomt her wider ſa Zehant.

IV a. S. 11. Die boten: frowe getriweclichen dienist. enbiutet iu eneaſ der unſer herre iſt.

[26]) Weinhold zitiert für die Erscheinung Ausfall des u vor w dieses Fragment.

[27]) Für die Bestimmung der Sprache des Textes der Eneidehs. habe ich nur Stichproben gemacht. Sie unterscheidet sich in folgenden Punkten von der Sprache der Spruchbänder: aei für ei kommt nie vor. Das u des Diphthonges ou wird vor w nicht ausgestoßen. Nebeneinander stehen die Formen „quam, chomen, komen“. Im Anlaut finden sich c, k, ch nebeneinander. Recht häufig ist c. Es kommt nur die Form „ez“, nie „iz“, vor.

Dido: Ih wolt in gerne ſehen. wan ih hor im aller tuginde iehen.

IV b. S. 11. Dido diu chuniginne. enbiutet iu ir dieniſt und alle minne.

V a. S. 12. Eneaſ: Mih hat frowe dido ze huſe geladen dar umbe wil ih iwern rat haben.

Daz ir der raiſe niht enlat. daz iſt unſer aller rat.

VI b. S. 21. Diſen choph uñ diz gewant. hat iu min herre geſant.

— Dido: gnade habe ſin hoveſcher mût. ſin gabe iſt riche uñ gut.

VII b. S. 21. Dido. Ih hort iuh gerne ſagē(n) von troie[28]). und wi pariſ wrd' erſlagen.

Eneaſ: frowe deſ bin ih vil geraeit. und wil iu ſagen die warhaeit.

X a. S. 25. Dido: O wi welich rat wirt min daz ih mit minnen ſuſ bechumbert bin.

X b. S. 25. Dido: Rat ſweſter ſchult ir mir geben ih muz von minne verwandeln min leben.

Anna: frowe ſenftet iwern mut. ih rat iu wol wi ir baz getût.

XIII a. S. 18. var hinne deſ mac dehain rat weſen ob du mit den dinen[29]) wellift geneſen.

XIII b. S. 18. Eneaſ: wir ſchuln varn deſ iſt unſ not. alſ unſ geboten iſt von got.

XIV b. S. 33. frowe ih bin worden inne. daz eneaſ wil von hinne.

XV a. S. 34. Dido: Irn habt ſin dehain ere. lat ir mich in iamer und in fere.

Eneaſ: ez iſt an min ſchulde. ih muz varn bi goteſ hulde.

[28]) Der Miniator hat beim Abſchreiben die Wortfolge umgeſtellt. es ſollte heißen „von troie ſagen".

[29]) Der Oberſchaft des d iſt verblaßt.

XV b. S. 34. iz mac mih balde riwen. ih muz engelten miner triwen.

XVI a. S. 125. O wi iamer und ach. daz ih dich ungetriwen man ie gefach.

XVI b. S. 125. Dido: Brinch mir ieni wiffaginne daz fi mir beneme min riwige minne.

XVII a. S. 126. Dido: O wi iamerliche not. durch eneafen lid ih difen tot.

XVIII a. S. 3. Nu muz ih wol von fchulden chlagen. daz ir iuh fo[30]) von minne habt erflagen.

XIX b. S. 4. anchifef eneaffe vater: Defn mach[31]) dehain rat fin. dune varft ze helie lieber fun min.

XX a. S. 133. Eneaf: frowe ih fchol ze helle warn dahin fchol mih iwer gelaeite bewarn.

XX b. S. 133. Eneaf: frowe ih hanz rif braht.
Sibille: nu var wir dar du haft gedaht.

XXI a. S. 134. Eneaf und fibille: hie ful wir in warn da vor mach fich nieman bewarn.

XXI b. S. 134. Eneaf und fibille: Dar umbe lident dife not. daz fi von ir felbef fchult fint tot.

XXII a. S. 129. Eneaf und fibille: La din ubel rede ftan. und fich diz zwi an.
Karo: wer ift da her zu gegangen. iu darf miner flege niht gelangen.

XXIII a. S. 130. Eneaf und fibille: Hab ûf daz fwert din. daz wir gefehen von den fchin.

XXIV a. S. 139. Eneaf und fibille: Enpfahet wol difen man. und dienet im alf ir e habt getan.

XXV a. S. 140. Afcaniuf: wir fchuln def niht vergezzen. daz wir unfer fchuzzel hie ezzen.

XXV b. S. 140. Eneaf: vart hin zem chunige latin. ūd faget im den dienift min.

---

[30]) Von hier an ist die Schrift stark verblaßt.

[31]) Die zwei ersten Schäfte des m sind fast ganz ausgelöscht.

XXVI. S. 29. Die boten: Dife gabe fcult ir enpfahen. und fchol iu von minen herren niht[32])

Latinuf der chunic: Ih wil im geben ze lone. min tohter und uch[33]) di crhone.

XXVII a. S. 145. Eneaf: Difer berch dunchet mih gût. den fchul wir bowen ze ainer hût.

XXIX. S. 29. die boten: Herre ir fchult mit friuden leben. iu wil der chunic fin tohter geben.

XXX a. S. 30. Eneaf: Daz fi iu allen chunt getan. mih wil der chunic mit finer tohter[34]) enphan.

XXX b. S. 30. diu chuniginne: ja herzelofer latin. wem wil du geben di tohter din.

Latinuf der chunic: Er ift ane fchulde iwer zorn. und habt doch di rede verlorn.

XXXIII a. S. 69. Turnus: Der unf allen lait hat getan. daz ift eneaf der troian.

Latinuf: alf ih genuge hore iehen. iz ift an fin fchulde gefchehen.

XXXIII b. S. 69. Rex turnuf: Ih wil mit urliuge beftan. daz ih vertribe der troian.

Diu chuniginne: Def hilf ih mit gût und mit rate. baidiu frû und fpate.

XXXVI b S. 74. Turnuf: iwer helfe und iwern rat wil ih han. wan ih eneafen wil beftan.

XXXVII b. S. 79. venuf: ih wil ez allez funen. mache gewaefen eneafen dem chûnen.

XXXVIII a. S. 80. Dizze gewaefen hat iu gaefant. iwer muter: venuf genant.

XL b. S. 86. Eurialuf und nifuf: wir fuln er erwerben. und fuln mit einander erfterben.

---

[32]) Das Ende des Textes ist wegen Platzmangels weggelassen.
[33]) Hier ist das o (von ouch) ausgelassen.
[34]) Das letzte Wort ist stark verblaßt.

XLIII b. S. 94. Die zwein Rifen.

XLIV b. S. 97. Turnuf: Sol ih behalten min leben. fi mûzen mir alle den lip geben.

XLVa. S. 98. Wir fchuln beftan diz her: ez iemer (cher — — ?[36]).

XLVI a. S. 101. Pallaf: chert wider riter vermezzen daz iuh di vifche in dem wage[37])

XLIX b. S. 106. Eneaf: o wi nu mûz ih von fchulden chlagen. wan du bift iamerliche erflagen.

LI a. S. 108. hie macht man dem tugentrichen degen. aine bar alf wir noch hiûte pflegen.

LI b. S. 108. Eneaf: o wi. daz ih ie' wart geborn. daz ih dih milten uñ fo getriwen han verlorn.

LII b. S. 111. alf ih han vernomen. fo ift iwer fun pallaf toter her wider chomen.

LIII b. S. 112. Evander der chunic. diu chuniginne.

Nû ift erlofchen unfer herzen lieht. wan wir haben andere frôde nieht.

LIV a. S. 115. Der chunic latinuf: Nu ratet mir alle def ift zit. wi ih gefchaide difen ftrit.

LIV b. S. 115. Drancef: Daz waer hart wol getan. wolt turnuf den ftrit friden lan.

LV a. S. 116. Rex latinuf: ir fchult ainen champf vehten alf wol gezimet zwain guten chehten[38]).

turnuf: Daz lob ih bi dem aide: wil eneaf wil vehten baide.

LV b. S. 116. ein bot: Die troiaere fint uz geriten. und habent mit dem her geftriten.

LX. S. 36. ain bot: Iuch bitet der chunic latin. daz ir fride gebet durch den willen fin.

LXIII a. S. 41. turnuf: Ih wil eneafen mit champfe beften.

Der chunic latin: Nu defn fchult ir niht abe gen.

---

[36]) Von hier an ist die Schrift zur Unleserlichkeit verblaßt.

[37]) Dem Texte gemäß wäre „niht ezzen" zu ergänzen.

[38]) n ist ausgelassen.

LXIII b. S. 41. die boten: Turnuſ ain helt uzerkorn. hat den champf wider iuch geſworn.

Eneaſ: Daz ſchult ir dem chunige ſagen. ih het iz gerne getan vor[39]) entagen.

LXIV b. S. 42. Diu chûniginne: Minneſt du iemer den troian ſo muſtu du[40]) Din leben werden an.

LXVI a. S. 46. lavine: In nomine waz iſt mir geſchehen. in ſo churzen ſtunden daz ih eneaſ han geſehen ia enpfinde ih wol der wnden.

LXVI b. S. 46. lavine: Nu muz ih werden inne. wi iz ſtet umbe di minne. daz mir e unchunt waz. ez lert mih der herre eneaſ.

LXVII a. S. 51. lavine: Gnade frowe minne. o wi war ſint min ſinne. chomen di ih het e. daz mir nu iſt ſo unſanfte we.

LXVII b. S. 51. Diu chuniginne: Sag mir drat uber lût. waſ iſt dir geſchehen du ubel hut.

Lavine: frowe ih bin verirret. ih ne waeiz waz mir wirret.

LXVIII b. S. 52. lavine: Ih bin von minne worden haeiz nah ainem manne der ſin nine waeiz. und muz verwandeln min leben. mirn welle minne bezzer frode[41]) geben.

LXIX b. S. 55. Lavine: wil du iemer lon von mir haben. ſchuiz[42]) di ſtrale und (er) di in dem graben.

Daz waere mir angiſtlich ze tûn. wan iz iſt frid(e) und ſûn.

LXXI a. S. 59. Eneaſ: — — — wan ih brinne deſ — — — gedaht[43])

LXXI b. S. 59. Eneas: An lavinen mac ih niht geneſen. mirn welle frowe minne genadic weſen.

---

[39]) Vielleicht ist in die Lücke, zwischen diesen beiden Worten, „dri“ einzusetzen.

[40]) Die Verdopplung ist Abschreibefehler.

[41]) Es ist das v über dem o (frôde) vergessen.

[42]) Ein o-Zeichen steht über dem i, statt über dem u (û).

[43]) Der Text des Spruchbandes ist ausradiert und nur teilweise leserlich.

4. Beeinflussung des Textes der Spruchbänder durch die Dichtung.

Der Einfluß der Dichtung auf die Abfassung der Spruchbänder war nicht groß. In achtundvierzig Fällen ist überhaupt keine Beziehung zwischen den beiden Texten zu erkennen, in den übrigen achtzehn Fällen ist die Anlehnung des Spruchbandes an den Dichtungstext meist nur allgemein. Die Fälle, die wörtliche oder fast wörtliche Übereinstimmung zeigen, sind gesperrt gedruckt.

VII b. S. 22. Spruchband: frowe def bin ih vil geraeit. und wil in fagen die warhaeit.

S. 13. Sp. 2. Text: Ih bin fin frŏwe vil gireit. daz ich in fage die warheit.

XV a. S. 34. Spruchband: Irn habt fin dehain ere. lat ir mich in iamer und in fere.

S. 32 Sp. 1 Text: fi fp(ra)ch hat ir def ere. Daß ir mir den lip wellet nem̄(en).

XV b. S. 34. Spruchband: iz mac mih balde riwen. ih muz engelten miner triwen.

S. 32 Sp. 2. Text: Ez mach mich balde riwen. ih muß miner triwen. Engelten vil fere.

XVI a. S. 125. Spruchband: O wi iamer und ach. daz ih dich ungetriwen man ie gefach.

S. 132 Sp. 2. Text: Mir ift leid daß ich in ie gifach.

XVII a. S. 126. Spruchband: O wi iamerliche not. durch eneafen lid ih difen tot.

S. 127 Sp. 1. Text: Wan ich durch in han v̊ (er) lorn. Suf iamerliche min leben [44].

XIX b. S. 4. Spruchband: Defn mach dehain rat fin. dune varft ze helie lieber fun min.

S. 128 Sp. 1. Text: Eneas fpracher fun min. defen mach ander rat fin.

[44] minen tot war erst geschrieben. Korrektur von der Hand des Schreibers.

XXI a. S. 134. Spruchband: hie ful wir in warn da vor mach fich nieman bewarn.

S. 132 Sp. 2. Text: die mußen algeliche. ze difem loche in varn. Ezen mach niem̄(en) bewarn.

XXI b. S. 134. Spruchband: Dar umbe lident dife not. daz fi von ir felbes fchult fint tot.

S. 135 Sp. 1. Text: den daß leben waf benomen. Von ir felber fchulden.

XXII a. S. 129. Spruchband: La din ubel rede ftan. und fich diz zwi an.

S. 135 Sp. 2. Text: Do sprach fybille. charo nú fwich ftille. la din ubel rede ftan.

XXV a. S. 140. Spruchband: wir fchuln def niht vergezzen. daz wir unfer fchuzzel hie ezzen.

S. 142 Sp. 3. Text: daß wir unfer fchußeln aßßen. Daßen wil ih niht laßen.

XXXIII b. S. 30. Spruchband: Def hilf ih mit gůt und mit rate. baidiu frů und fpate.

S. 71 Sp. 1 Text: da wil ich dir helfen zů. Mit finne uñ mit rate. beidiu frů uñ fpate.

XL b. S. 86 Spruchband: Wir fuln er erwerben. und fuln mit ain ander erfterben.

S. 88 Sp. 1. Text: wir fuln beidiu enfant leben. Un öch enfament fterben. wir fuln daß beidiu werben.

XLVI a. S. 101. Spruchband: chert wider riter vermezzen daz iuh die vifche in dem wage...

S. 99 Sp. 3. Text: gunnet ir den vifchen baß. Daß fie iwer vleif eßßen. helide vermeßen.

LIV a. S. 115. Spruchband: Nu ratet mir alle def ift zit. wi ih gefchaide difen ftrit.

S. 114 Sp. 2. Text: nů ratet mir waß ih tů. alle die lieben friunt min.

LIV b. S. 115. Spruchband: Daz waer hart wol getan. wolt turnuf den ftrit friden lan.

S. 117 Sp. 1. Text: Eß iſt harte wol gitan. daß ir öch wider den troian. Eneä den chünen. mit ſinen minnen welt ſunen. Un̄ daß urlöge welt friden.

LXVII b. S. 51. Spruchband: frowe ih bin verirret. ih ne waeiz waz mir wirret.

S. 51 Sp. 1. Text: frŏwe ih bin verirret. ich enweiz waz mir wirret.

LXVIII b. S. 52. Spruchband: Ih bin von minne worden haeiz nach ainem manne der ſin nine waeiz. und muz verwandeln min leben. mirn welle minne bezzer frode geben.

S. 53 Sp. 3. Text: wande min herze iſt innen. alz unmaßen heiß. umbe einen man d'(er) ef niht enweiß.

LXIX a. S. 56. Spruchband: Lavine diu chuniginne enbutet enee dieniſt un minne.

S. 54 Sp. 1. Text: inbiutet lavine. enee d'(e)m richen. ir dieneſt inneclichen.

B. Beschreibung der Bilder.

I. Formale Beschreibung.

1. Das Illustrationssystem und die Bildtechnik.

a) Rahmensystem und Gründe.

Die Illustration und der Text stehen auf getrennten Blättern, auf jeder Bildseite sind gewöhnlich zwei Bilder übereinander angeordnet[1]. Sie werden eingerahmt durch einen farbigen Streifen, der, weinrot, dunkelgrün oder hellgelb, von braunen Tintenlinien begrenzt ist. Dieser Rahmen hat eine durchschnittliche Breite von 6 mm. Im Abstand von 1 mm läuft zu seinen beiden Seiten eine braune Parallellinie, der Zwischenraum zwischen den Rahmenlinien und den Parallelen ist heller Pergamentgrund.

Die Bildgröße wechselt ständig; die Breite variiert zwischen 13 bis 14,8 cm, die Höhe zwischen 7,2 bis 11,8 cm. Viermal wird die ganze Bildseite von einer Darstellung eingenommen[2]. Die Breite dieses Bildformates variiert zwischen 12,7 und 13,8 cm, die Höhe zwischen 20,1 bis 20,7 cm.

Der Bildgrund ist zweifarbig. Ein farbiges, längliches Rechteck wird umrahmt von einem andersfarbenen Streifen. Dieser Rahmengrund ist von dem Zentralgrunde getrennt durch einen hellen Streifen ausgesparten Pergamentgrundes von 1 mm Breite. Die vier Leisten des Rahmengrundes haben verschiedene Breite, sie sind, wie auch der Zentralgrund, von einer braunen Tintenlinie begrenzt.

[1] Dies Illustrationssystem ist in kirchlichen Hss. sehr beliebt.

[2] S. 1, 5, 15, 36.

Für die Bildrahmen und die Gründe wurden Weinrot, Dunkelrot, Dunkelblau und Hellgelb abwechselnd verwandt. Folgende Kombinationen kommen vor:

1. Weinroter Bildrahmen, dunkelgrüner Rahmengrund, dunkelblauer Zentralgrund.
2. Weinroter Bildrahmen, hellgelber Rahmengrund, dunkelblauer Zentralgrund.
3. Weinroter Bildrahmen, hellgelber Rahmengrund, dunkelgrüner Zentralgrund.
4. Weinroter Bildrahmen, dunkelgrüner Rahmengrund, hellgelber Zentralgrund.
5. Dunkelgrüner Bildrahmen, weinroter Rahmengrund, hellgelber Zentralgrund.
6. Dunkelgrüner Bildrahmen, hellgelber Rahmengrund, weinroter Zentralgrund.
7. Dunkelgrüner Bildrahmen, hellgelber Rahmengrund, dunkelblauer Zentralgrund.
8. Hellgelber Bildrahmen, dunkelgrüner Rahmengrund, weinroter Zentralgrund.
9. Hellgelber Bildrahmen, dunkelgrüner Rahmengrund, dunkelblauer Zentralgrund.
10. Hellgelber Bildrahmen, weinroter Rahmengrund, dunkelblauer Zentralgrund.
11. Hellgelber Bildrahmen, weinroter Rahmengrund, dunkelgrüner Zentralgrund.

Die Farben sind nicht immer in gleicher Sättigung aufgetragen. Das Auftragen des Blau machte offenbar Schwierigkeiten, denn die Farbe erscheint auf derselben Fläche in verschiedener Sättigung. Die Gründe sind gesprungen, und wir können erkennen, daß Wachs als Bindemittel diente. Die Farben der Rahmen sind durch das Blättern stellenweise stark abgerieben, am besten hat sich Gelb erhalten.

b) Zeichnung.

In dem zweifarbigen Bildgrunde ist die eigentliche Darstellung als Federzeichnung ausgespart, die Farben dieser Zeichnung sind Braun und Rot. Braun ist immer für die Köpfe und für die Hände verwandt, Rot hauptsächlich für die Kleidung, doch wechselt der Zeichner mit Braun ab, um einzelne Kleidungsstücke oder Figuren voneinander zu unterscheiden. Braun und Rot dienen ferner als deckende Farben, Braun für Stiefel, Rot für Helmzier und Schildzeichen. Gold findet sich an Kronen, Bechern, Zeltknöpfen und Verzierungen von Stühlen. Es ist dunkel geworden und häufig abgesprungen, auch hat der Maler manchmal vergessen, die Vergoldung anzubringen.

Wie die Umrißzeichnung in brauner und roter Farbe ist auch die deckende Farbe der braunen und roten Flächen mit der Feder aufgetragen, und zwar wurden verschieden breite Federn verwandt. Die einzelnen Federstriche des Farbenauftrages sind oft zu erkennen, verschiedentlich ist aber mit breiter Feder die Farbe so dick aufgetragen, daß wir den Eindruck eines Pinselstriches haben. Ganz blaßrote Stellen lassen keinen Federzug sehn, da die einzelnen Striche mit einem Griffel zerrieben wurden, und diese Partien tieften sich daher etwas ein. Mit dem Griffel sind auch bei Aktdarstellungen die Linien innerhalb des Körperkonturs in das Pergament eingekratzt. Ferner wurde damit die Augenzeichnung umfahren, so daß das Auge von einer in das Pergament eingegrabenen Ovallinie umschlossen ist.

Die Zeichnung des ganzen Illustrationszyklus zeigt dieselbe Künstlerhand. In der Konturzeichnung der Gestalt, Köpfe und Hände ist die Linie gleichmäßig hinfließend und ziemlich dünn. Dieselbe Zeichnungsart zeigen die Details der Hände. Neben ihr finden sich in der Gewandzeichnung anschwellende Linien für Liege- und Hängefalten, doch sind sie sparsam verwandt. Die Enden der Hängefaltentüten schließen sich T-förmig an die Wellenlinie des Gewandsaumes an.

2. Die Darstellung.

a) Die menschliche Gestalt.

Die Darstellungen der einzelnen Szenen der Eneide beschränken sich möglichst auf den Menschen, als Träger der Handlung des Epos. Der Körper der einzelnen Figuren ist durch die Gewandzeichnung einheitlich wiedergegeben. Die Handlung wird verdeutlicht durch die Hände und ihre Haltung, sie sind, wie auch der Kopf, viel zu groß gezeichnet im Verhältnis zum Körper, während die Beine und Füße, die das Männergewand frei läßt, unverhältnismäßig klein und dünn sind und nicht richtig an den bekleideten Teil der Schenkel anschließen.

Die menschliche Gestalt ist en face, in Dreiviertelansicht oder in einer Kontrapoststellung gegeben. Face- und Dreiviertelansicht sind für sitzende und stehende Figuren angewandt. Es finden sich zwei Arten Kontrapost. Bei der einen ist der Oberkörper in Dreiviertelansicht und der Unterkörper im Profil gezeigt, bei der andern der Oberkörper in Dreiviertelansicht und der Unterkörper en face. Die erste Art sehen wir bei sitzenden und bei stehenden Gestalten, die zweite nur bei sitzenden.

Männer stehen mit geschlossenen Knien oder gespreizten Beinen, die Füße symmetrisch nach außen, im letzteren Fall auch parallel nach einer Seite gerichtet. Frauen stehen mit geschlossenen Knien, die Füße werden meist vom Gewandsaum ganz bedeckt, höchstens die Fußspitzen sind zu sehn, die Füße sind parallel gestellt. Einmal kommt das Stehen mit gekreuzten Füßen vor. Sibylle steht, wie ein Mann, mit gespreizten Beinen.

Die Figur in Schrittstellung zeigt den Unterkörper in Profilansicht. Bei Männern findet sich manchmal eine besondere Art der Schrittstellung, indem sie das Knie des vorderen Beines beugen und heben, so daß der Unterschenkel schräg einwärts gerichtet ist.

Die sitzende Facefigur ist immer mit gespreizten Oberschenkeln und zusammengestellten Füßen gezeichnet. In Dreiviertelansicht sitzen die Figuren mit geschlossenen Knien, die Füße stehen parallel nebeneinander. Frauen sitzen zuweilen in dieser Stellung mit gekreuzten Unterschenkeln.

Das Sitzen auf der Erde zeigt neben der gewöhnlichen Form des Niedersitzens das Sitzen mit unterschlagenen Beinen.

Die Knappen, die bei Tisch die Schüsseln reichen, lassen sich auf beide, oft nur auf ein Knie nieder.

Die sich duckenden Krieger knien ebenfalls auf einem Beine.

In allen Darstellungen finden wir nur einen Kopftypus, der immer nach demselben Schema dargestellt ist. Er wird in Dreiviertelansicht gegeben, etwas nach rückwärts gebogen oder in gerader Haltung. Der Gesichtskontur ist als eine Umrißlinie gezeichnet. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, der Scheitel bald eine einfache Linie, bald eine Doppellinie, senkrecht zu ihm laufen gewellte Parallele als Haarzeichnung. Männer tragen schulterlanges Haar, Frauen auf den Rücken fallendes. Die Augenbrauen sind als je eine manchmal gerade, manchmal bewegte Linie gegeben. Die hintere der beiden Augenbrauenlinien hängt mit dem Nasenkontur zusammen. Zwei Linien bezeichnen das Auge, sie bilden nur in der inneren Augenecke einen Winkel und sind in der äußeren offen. Die Iris steht immer in der Augenecke und ist angegeben durch einen schwarzen Punkt, der an der oberen Augenlinie klebt. Den Mund zeigt eine kurze Linie, und eine kleine Parallele das Vorspringen der Unterlippe. Das starke, hervortretende Kinn ist das Hauptcharakteristikum des Gesichtes. Auf die Wangen sind blasse, rote Flecke gemalt. Von den Ohren ist nur der Kontur dargestellt, innerhalb dessen eine kleine Linie steht als Angabe der eigentlichen Ohrmuschel. Greise tragen Bärte, die den Kopf größer erscheinen lassen.

Die Hände sind als Kontur gezeichnet und haben etwas aufwärts gebogene Fingerspitzen. Sie spielen als Träger der Gebärde eine große Rolle.

Die folgenden Gebärden kommen vor:

I. Redegebärden:

1. Die geöffnete Hand ist seitlich ausgestreckt.
2. Der vierte und der fünfte Finger der seitlich ausgestreckten Hand ist eingebogen, und der Daumen liegt neben dem vierten Finger.
3. Weisen mit dem Zeigefinger. Bei dieser Gebärde ist uns der Handrücken oder der Handteller zugewandt.
4. Der Zeigefinger der geschlossenen Rechten liegt auf dem Handteller der vorgestreckten Linken.

Figuren, die den Sprecher begleiten, weisen mit dem Zeigefinger und legen die Hand auf den Arm des Gefährten. Bei Totenklagen legt der Diener (oder die Dienerin) die Hand auf die Schulter des Königs (oder der Königin).

II. Bittgebärde: Vorstrecken der Arme.

III. Schmerzgebärden:

1. Händeringen. Die geballte Faust faßt drei oder zwei Finger der andern Hand, und der fünfte Finger (respektive vierte und fünfte Finger) der gehaltenen Hand steht frei in die Luft. Männer strecken bei dieser Geste die Hände vor sich hin, Frauen legen sie auf die Brust.
2. Schlagen der Brust mit der Faust. Die Faust ist auf der Brust liegend dargestellt, der Daumen ist ausgestreckt.
3. Die Hand ist an die Wange gelegt. Männer fassen auch die Wange mit der Hand.
4. Orantenstellung.
5. Zerreißen des Gewandes.
6. Haarraufen. Diese Gebärde kommt nur bei Männern vor.

IV. Gebärde des Nachdenkens:

1. Der Kopf wird auf die Hand gestützt. Nur Männer machen diese Geste.
2. Andenbartgreifen.
3. Stützen der Finger auf den Oberschenkel[3]).

V. Konventionelle Gebärden:

Das offizielle Gewand der Frauen ist der Mantel. Häufig verdeckt er ihre Hände; unbedeckt sind diese vor der Brust gekreuzt. Beim Sitzen liegt eine Hand auf der Brust, eventuell mit eingeschlagenem Goldfinger, während die andere im Schoße ruht. Auch Legen der Hand vor die Brust kommt vor.

Tragen die Frauen keine Mäntel, dann findet sich:

Kreuzen der Hände vor dem Leibe.

Kreuzen der Hände im Schoß.

Legen der Rechten vor die Brust und der Linken vor den Leib.

Die Linke liegt im Schoß, während die Rechte einen Redegestus macht.

Männer machen ähnliche Gebärden wie die Frauen:

1. Nur Diener kreuzen die Hände vor dem Leib.
2. Die Rechte liegt vor der Brust, die Linke vor dem Leib oder im Schoß.
3. Die eine Hand liegt vor der Brust, während die andere einen Redegestus macht.
4. Eine Hand liegt vor dem Leib oder im Schoß, und die andere macht eine Redegebärde.
5. Eine Hand faßt das Gewand, oder beide fassen es in verschiedener Höhe.
6. Die Linke wird an den Gürtel gelegt, dazu ist manchmal die Rechte in die Hüfte gestützt.

[3]) Dido macht diese Gebärde, während ihr die Diener des Eneas Geschenke darbringen. Die Königin sitzt in ihren Mantel gehüllt, ihre Handhaltung könnte auch Ungeduld, nämlich Trommeln mit den Fingern, bedeuten. Vgl. Tf. II.

Das Halten des Spruchbandes ist selten als ein richtiges Fassen dargestellt. Das Spruchband wird gegen den Körper gepreßt, häufig beginnt es hinter der die Gebärde ausführenden Hand. Beschäftigt der Gestus beide Hände, so ist es zwischen die Handgelenke, auch zwischen die Hände geschoben, oder es ist hinter dem Kopfe in Mundhöhe, endlich hinter dem Oberarme angebracht. Sind zwei Figuren einander gegenübergestellt, so kann die eine den Anfang, die andere das Ende des Spruchbandes halten. Geschieht ein Ausspruch von mehreren Personen, so halten sie das Spruchband an verschiedenen Stellen, redet aber nur der Gesprächsführer einer Gruppe, so hält er allein das Band.

Sibylle preßt das goldene Buch, ihr Attribut, geschlossen an den Körper, oder sie faßt das offene Buch an der Schmalseite an.

Die Waffen werden nach bestimmten Gesetzen geführt. Beim Fassen des Bogens ist eine zierliche Fingerstellung erstrebt, ebenso beim Halten von Arbeitsgerät und Tragen von Lasten. Zügel, Fackeln, Geschirr usw. werden ebenfalls zierlich angefaßt, Pokale häufig mit Daumen und Zeigefinger und scheinen dann auf den Fingerspitzen zu schweben.

b) Die Angabe der Umgebung.

Alle Szenen sind auf dem zweifarbigen Bildgrund dargestellt. Gibt die Erzählung einfache Handlungen und Gespräche, so kann der Maler die Figuren vor diesem Grunde stehend, oder auf Thronen, Stühlen, Bänken sitzend darstellen. Häufig charakterisiert er aber den Schauplatz der Handlung näher durch das Bildthema dazu angeregt, oder gar dazu gezwungen. Er bedient sich dabei fester Typen für: Innenraum, Befestigung, Zelt, Terrain, Baum, Wolke, Fluß oder Meer, Schiff. Diese verschiedenen Typen sind losgelöst aus dem Zusammenhang naturalistischer Erscheinung geformt.

Die Innenraumdarstellung bedient sich drei verschiedener Formen. Die erste besteht aus einem Giebel, der von zwei

Balken gebildet wird. Dieser Giebel ragt über den Bildrahmen hinaus, oder wird von ihm abgeschnitten. Das durch den Rahmen und den Giebelbalken begrenzte Dreieck ist mit einer rautenförmigen Schraffierung bedeckt. Die Schraffierung ist schwarz gezeichnet, in jedem Viereck läuft von der einen Ecke zum Zentrum eine rote Linie. Der Giebel ruht auf zwei Säulen, und über den Kapitälen erhebt sich je ein Turm. Der Archetypus dieser Hausdarstellung ist die Aedicula. Die architektonische Struktur ging verloren, denn der Querbalken, der auf den Säulen ruht, ist weggelassen. Wir finden diese Umbildung und ebenso die rautenförmige Schraffierung als Ziegelzeichnung in unzähligen Handschriften. In vier andern Darstellungen unseres Codex ist die Aedicula mit der Angabe der Türe kombiniert, und die Säulen und Türme sind weggelassen. Diese weitere Abweichung von der architektonischen Konstruktion kann ich mit keinem Beispiele genau belegen, sie entspricht aber dem allgemeinen Gange der Stilentwicklung.

Die zweite Innenraumform zeigt drei Bogen am obern Bildrand, die in spitzen Winkeln zusammenstoßen und je aus zwei konzentrischen Linien bestehn. Die Darstellung des Grabbaues des Pallas erschließt uns die Bedeutung dieser Form. Der eine Bogenwinkel ruht auf einer Säule; diese Innenraumform meint also eine Arkade. Auch hier findet sich die Ziegelzeichnung zwischen den Zwickeln, was eine Vermischung der Arkadendarstellung mit der Aedicula ist.

Noch sechs Variationen der Arkade führte der Illustrator durch:

Die drei Bogen mit Ziegelzeichnung in den Zwickeln ruhen auf Konsolen[1].

In jedem Bogenzwickel sitzt ein Türmchen[2].

Zwei Bogen sind mit einer Türe kombiniert.

Anderthalb Bogen sind mit einer Türe kombiniert.

[1] Vgl. Tf. I.
[2] Vgl. Tf. VI.

Anderthalb Bogen sind mit einer Türe kombiniert, und im Bogenzwickel steht ein Türmchen.

Anderthalb Bogen sind mit einer Türe kombiniert, sie ruhen auf Konsolen, und Ziegelzeichnung bedeckt die Zwickel.

Die dritte Innenraumform ist ein Bogen auf zwei Säulen mit einwulstiger Basis, glattem Schaft und Wulstkapitäl[1]. Der obere Bogenrand ist schießschartenartig ausgezackt. Diese Auszackung geht auf die Kortinen der Stadtmauer, die als Hintergrundkulisse in frühmittelalterlichen Darstellungen häufig vorkommt, zurück.

Als Schauplätze der Kämpfe waren Städte und Burgen darzustellen: Die Städte Troja, Carthago und Laurente, die Burg des Königs Latinus, die des Cyrus und besonders häufig Montalbane, durch Eneas in Italien gegründet und erbaut. Der Maler macht keinen Unterschied zwischen der Stadt und der Burg, ferner hat er keine bestimmte Charakterisierung für die einzelnen Befestigungen ausgebildet. Er bedient sich sieben verschiedener Darstellungsarten, die er ohne Auswahlprinzip beliebig verwendet. Wir sehen Mauern, Türme und Tore mit Zinnenkranz und Schießscharten ausgestattet. Sowohl die Kortinen wie die Schießscharten sind ganz ornamental behandelt, auch werden letztere manchmal weggelassen. Irgend eine bewußte Beziehung zu wirklichen Bauten liegt nicht vor. Die sieben Charakterisierungsarten sind:

1. Mauer und Turm, beide mit einem Zinnenkranz.
2. Mauer, Turm und Tor. Das Tor ist einflüglig und geschlossen.
3. Mauer und Torturm. Das zweiflüglige Tor steht offen, oder wir sehen nur eine Toröffnung, die spitz zulaufend oder rundbogig ist.
4. Mauer mit Tor. Das zweiflüglige Tor ist geschlossen oder offen. Ferner ist das offene Tor manchmal einflüglich.
5. Eine Mauer.

[1] In dem Bilde VIIb S. 2 sind die Säulenbasen nicht sichtbar.

6. Ein Turm mit einer Toröffnung.

7. Eine Mauer mit zwei Türmen.

Der Maler hat manchmal Zimmereingänge ohne Türen dargestellt, wie er bei Torbogen die Tore wegließ (vgl. 3 oben). Er gibt eine rechteckige Türöffnung mit dreieckiger Bekrönung, oder zwei Pfosten mit einem Querbalken und einer Schwelle. Meist hat er aber Türflügel gegeben, und zwar besteht kein Unterschied zwischen dem Tore und der Zimmertüre.

Die zweiflüglige Türe ist immer offenstehend gezeichnet, die Flügel sind bis an die Wand zurückgeschlagen und mit Angelbändern geziert, die gegen die Mitte des Flügels in zwei symmetrische Voluten ausgeschmiedet sind. Die Torflügel sind durchweg rechteckig, die Öffnungen (mit einer Ausnahme) rundbogig.

Die einflüglige offene Türe ist der zweiflügligen ähnlich; aber dreimal sind Türrahmen und Türflügel rechteckig. Eine Besonderheit der Verzierung der einflügligen Türe ist es, daß dreimal beide Enden der Angelbänder in Voluten ausgeschmiedet sind.

Die geschlossene Türe ist immer einflüglig, als Tor oben gerade oder rundbogig, als Zimmertüre stets rechteckig. Am Tore sehen wir ein Schloß mit Sperrbalken, dazu kommen manchmal Angelbänder, deren beide Enden in je zwei Voluten ausgeschmiedet sind, überdies ein Ringklopfer. Zimmertüren zeigen zwei Angelbänder mit Voluten und einen Ringklopfer[5]).

Das Zelt[6]) besteht immer aus einem kegelförmigen Dach, von dessen Rande das abschließende Tuch auf den Boden herabhängt. Das Zelttuch ist stets zurückgeschlagen, so daß wir in den Zeltraum hineinblicken.

[5]) Die zwei Fensterchen XVIIIb S. 126 sind eine Konzession an den Darstellungsinhalt, da Anna und die Prophetin durch sie die tote Dido erspähen.

[6]) Für die realistische Form dieses runden Zeltes vgl. Prudenzhs. Staatsbibl. Bern Ms. Nr. 264 IX. Jhd.

Vom runden Knauf, der vergoldet und beliebig vergrößert ist, laufen fächerförmig verschiedenfarbige Streifen bis zum Dachrand, der durch zwei Parallele bezeichnet ist. Das Dach ruht auf zwei Stangen, um die das hängende Zelttuch zurückgeschlagen ist. In den meisten Bildern ist es einfach um die senkrechten Leisten des Bildrahmens geschlungen, und die Stangen sind weggelassen. Auch wird das Zelt häufig vom Bildrahmen so überschnitten, daß nur das Dach zu sehen ist.

Nur einmal findet sich eine eigentliche Bodenangabe. Sie besteht aus einer Reihe von je zwei konzentrischen Halbkreisen. Diese sind rot gezeichnet, und die Fläche des kleineren Kreises ist rot ausgemalt. Diese Halbkreisreihe ist eine eigentümliche Ausbildung des Schollenbodens.

Im übrigen beschränken sich die Terraindarstellungen auf Hügelangaben. Stets umschließt eine Silhouettenlinie ein Stück ausgesparten Pergamentgrundes, das meist mit lilienförmigen Ornamenten bedeckt ist. In derselben Art ist die Küste Afrikas verbildlicht. Wird nur der Hügelumriß gegeben, so ist er durch mehrere verschnörkelte oder eine einfache gewellte Linie gebildet, diese Linien steigen bisweilen etwas an. Auch die Schollensilhouette kommt vor. Der Fels, auf dem Cerberus sitzt, wird durch zwei parallel ansteigende Linien gegeben. Die Lilienornamente der Hügelzeichnung bedeuten Pflanzen. Auch die grüne Farbe, welche die Fläche zwischen der wellenförmigen Hügellinie und der Burgmauer Trojas bedeckt, bezeichnet die Vegetation. — Der Berg der Unterwelt ist dunkel und darum braun bemalt.

Auf zwei Bildern wird die Landschaft durch einen Baum angedeutet. Der Stamm, in der Mitte des Bildes aufragend, teilt sich im zweiten Drittel seiner Höhe in zwei Äste. Diese Äste passen sich der Bildbreite an, einmal sich spiralig windend, von kleinen Zweigen begleitet, das andere Mal sich nochmals teilend und spiralige Zweige ausbreitend. Die Enden der einzelnen

Zweige sind mit einem herzförmigen Blatte besetzt. Auf verwandte Bildungen hat Brinckmann hingewiesen[7].

Wolken, nur bei Göttererscheinungen dargestellt, werden als konzentrisch gewellte oder gelappte Parallelen gezeichnet, die abwechselnd rot und braun sind. Wie der christliche Gott schauen aus ihnen die Götter. Schon in spätantiken Handschriften ist diese Form der Göttererscheinung ausgebildet.

Um das Meer oder einen Fluß zu bezeichnen, verwendet der Maler eine Reihe paralleler Wellenlinien. Einmal ist in die Darstellung etwas Tiefe gebracht durch teilweise Schraffierung der Zwischenräume zwischen den einzelnen Wellenbergen und Wellentälern. Eine andere Abänderung zeigt je eine dicke Wellenlinie zwischen zwei dünnen. Das bewegte Meer wird dargestellt durch ineinandergeschobene Spiralen mit betonten Anfangspunkten[8].

Die Unterwellströme sind Acheron und Lethe. Der Acheron ist bisweilen ein Feuerstrom, dann sind seine Wellenlinien abwechselnd rot und braun gezeichnet; oder er besteht nur aus roten Wellenlinien, in deren Zwischenräume überdies Flämmchen treten können. Diese Flämmchen sind als spitze rote Winkel, die von einer braunen Linie halbiert werden, gegeben und bilden in gleicher Form das Feuer.

Der Schiffsdarstellung liegt der Vikingertypus zu Grunde mit den gleichmäßig ausgebildeten hohen Hinter- und Vordersteven. Der Maler unterscheidet das Langschiff und das Rundschiff. Beim ersteren laufen die Steven häufig in Tierköpfe aus, beim letzteren in Spiralen. Das Segeltuch ist direkt am Mastbaume, nicht an Rahen, befestigt; das Einhängen des Steuerruders ist undeutlich. Eines der Schiffe hat ein Kastel.

[7] A. E. Brinckmann: Baumstilisierungen in der ma. Malerei. Heitz. Straßburg 1906 — S. 45 „Es scheint, daß Süddeutschland und die Schweiz den Rankenbaum bevorzugten, so findet man ihn häufig in der Manessehs — —". Daselbst Abbildg. des Eneidebildes.

[8] Vgl. Hortus deliciarum fol. 211 vo. Ausgabe Straßburg 1901 Pl. LXII: Der Sturmwind bläst auf das Meer, das Wasser beginnt in Spiralwellen sich aufzubäumen.

bei zwei anderen Schiffen sind nur seine Giebelbalken angegeben[9a]). Über eine Leiter steigt man in das Schiff ein. An der Segelbefestigung und an der Türe in der Schiffsseite können wir erkennen, daß der Maler mit der Schiffskonstruktion nicht vertraut war[9]).

Die Grabgebäude der Camilla und des Pallas, die auch in der Dichtung eingehend beschrieben sind, hat der Maler in je einem Bilde dargestellt und zwar ihre Innenräume. Der hohe Grabbau der Camilla ist von einer Kuppel überwölbt und mit Arkadengalerien[10]) umgeben, in deren Zwickeln Palmetten sitzen. Auf dem Scheitel der Kuppel erhebt sich ein pokalförmiges Postament, und auf diesem steht ein Vogel, der in seinem Schnabel die drei Hängeketten einer brennenden Lampe hält. Im obersten Geschosse des Grabbaues steht der Marmorsarkophag mit geradem Deckel. Von der Decke des Gebäudes sehen wir drei auf Konsolen ruhende Bogen.

Der Sarkophag des Pallas steht vor drei Arkaden; vom Scheitel des mittleren Bogens hängt an vier Ketten eine Lampe herab, in der eine große Flamme brennt. Nur unter dem einen Bogen ist ein Wulstkapitell und ein Teil des tragenden Schaftes angegeben. Der Sarkophag hat einen glatten Deckel, die Langseite ist durch fünf Arkaden geziert, von denen aber allein die Bogen zu sehen sind.

Didos Asche wird in einem Arkadensarkophage geborgen, doch sind die acht Arkaden auf der Langseite merkwürdig klein. Der Deckel hat die Form eines Satteldaches.

9a) Vgl. Tf. V.

9) Ein gegenständlich besserer Schiffstypus wäre wohl denkbar. Die Siegel vieler Hafenstädte, die ein Schiffsbild zeigen, beweisen das. Auch die Handschriften seefahrender Völker, besonders englische, enthalten oft gute Schiffsdarstellungen, z. B. Bestiarium Harley Ms. 4751 f. Brit. Mus. London E. XII. Jhd. — Endlich sei an die Schiffe von Harald und von Wilhelm auf dem Teppiche von Bayeux erinnert.

10) Der Maler gibt nur vier Reihen ganz ineinandergeschoben. An den drei obern sind die Säulen weggelassen, und zwischen der ersten und zweiten Reihe sind die Säulenschäfte stark zusammengeschrumpft. Vgl. Tf. I.

II. Antiquarisches.

1. Möbel.

Der Sitz des Herrschers oder der Herrscherin ist immer ganz summarisch behandelt, nur mit zwei parallelen Senkrechten, über denen die Enden des Sitzkissens erscheinen, angedeutet. Er wird nur einmal durch einen rechteckigen Sockel thronartig erhöht. Die Füße des Sitzenden ruhen immer auf der Marmorplatte einer Fußbank. Der Fürstensitz ist ein lehnenloser Hocker. Vier Bretter bilden das Traggerüst, sie sind mit Stoff überzogen oder am oberen Rande mit einem Ornamentstreifen verziert. Das Sitzkissen hat einen gemusterten Überzug.

Von der Bank, auf der zwei oder mehrere Personen Platz haben, sehen wir gewöhnlich nur das Sitzbrett. Auf ihm liegen mehrere kleine oder ein großes Kissen. Vor der Bank steht ein langer Schemel, auf seine Marmorplatte können alle Sitzenden bequem die Füße setzen. Auf einem großen Schemel sitzen Eneas und ein Gefährte mit unterschlagenen Beinen beim Schachspiel.

Wo uns die Illustration eine deutliche Vorstellung von den Möbeln ermöglicht, erkennen wir Pfostenkonstruktion. Die Pfosten sind durchweg Rundhölzer, die mit Wulsten von verschiedenen Querschnittbreiten und mit eingedrechselten Ringen geschmückt sind. Es findet sich eine Bank mit vier solchen Pfosten als Beine.

Die Stühle[1]) haben immer vier Beine. Der Sitzrahmen liegt als besonderer Teil auf ihnen, oder er geht in einer Kurve aus den Vorderbeinen hervor und beugt sich über den Hinterbeinen empor zur Lehne, deren zwei Pfosten eine Verlängerung der Hinterbeine sind. Der Stuhl ist immer in Seitenansicht gegeben. Den Fuß des einzelnen Stuhlbeines bildet eine Halbkugel, die Lehnenpfosten endigen in Kugeln. Die eigentliche Lehne, die Verbindung der beiden Pfosten, sehen wir nie. An Stelle der

[1]) Vgl. Tf. II und Tf. VI.

Verzierung durch Wulste kann Vergoldung des Pfostens treten, doch sind an einzelnen Exemplaren auch die Wulste vergoldet. Auf dem Stuhle liegt ein Sitzkissen.

Lavine schreibt auf der Erde sitzend vor ihrem Pulte. Die Stütze der Pultplatte, ein Rundpfosten, zeigt dieselbe Drechselarbeit wie die bisher beschriebenen Möbel. Die Verbindung zwischen dem Tragpfosten und der schrägen Platte ist korbförmig ausladend. Im Rande der Platte stecken zwei Hörnchen, das eine dient als Tinten-, das andere als Federbehälter.

Die Tische werden immer vom Tischtuche vollständig bedeckt, ebenso verhüllen öfters die Bettdecken das ganze Bett. Wenn etwas von der Bettkonstruktion zu sehen ist, ruht der Bettrahmen auf vier Rundhölzern. Von der Mitte des Fußendes zum Kopfende wölbt sich, von einem besonderen Pfosten aufsteigend, ein Rundstab, über dem der Bettvorhang hängt[1]). Am Fußende sehen wir noch einen zweiten Pfosten. Er wurde als Teil eines Kleiderständers (ric) gedeutet[2]). Das Bild erlaubt keine sichere Entscheidung, aber da der Pfosten bis zur Scheitelhöhe der Vorhangstange emporreicht, könnte er auch zum Bettbaldachin gehören, z. B. um den Vorhang breit zu halten.

Eine Bahre ist während des Baues dargestellt; wir sehen einige lange Bretter auf zwei vierbeinigen Böcken. Zimmerleute sind dabei, sie zusammenzufügen. Ist eine Leiche aufgebahrt, so ruht die Bahre auf einem vierbeinigen Gestell, und der bedeckende Teppich läßt nur die zwei Tragstäbe frei. Diese Stäbe werden beim Transport der Leiche in Schleifen eingehängt, die von den Sätteln der tragenden Pferde herabhängen.

Es ist eine Besonderheit unserer Handschrift, daß sie einen

---

[1]) XIIb S. 17 zeigt einen Bettvorhang, der an einem geraden Balken aufgerafft ist. Das Bett könnte in einer Nische stehn, die tags durch den Vorhang abgeschlossen wäre.

[2]) A. Schultz: Höfisches Leben im Ma. I S. 488.

Ofen[1]) darstellt. Sie zeigt eine Seite des wahrscheinlich würfelförmigen Baues. In halber Höhe geben vier rundbogige Fensterchen, durch die das Feuer zu sehen ist, die Luftzufuhr. Der Ofen wird von einer kreisrunden, siebartig durchlöcherten Platte bedeckt; er ist wahrscheinlich aus Eisen und steht auf der Marmorplatte eines Schemels.

2. Textiles, Metallarbeiten, Gebrauchsgegenstände.

Verschiedentlich sind Stoffmuster angegeben. Das einfachste Muster besteht aus dichten Kreis- oder Punktreihen, auch zwei konzentrische Kreise kommen als Reihenmuster vor. Oft bedeckt den Stoff ein Netz quadratischer oder rhombischer Maschen. In das Zentrum jedes Quadrats ist ein Punkt, ein Kreis oder eine Rosette gesetzt. Das Zentrum der Rosette kann ferner durch einen Punkt oder Kreis betont, überdies die Schnittpunkte der Netzlinien von einem Kreise umschlossen werden. Der einzelne Rhombus hat in seinem Zentrum einen Punkt oder Kreis, oder er umschließt eine Rosette, auch eine Rosette mit zwei Kreisen als Füllung. Diese Stoffmuster finden sich auf Höckerbezügen, an Sitzkissen, Kopfkissen, Bettdecken, Altartüchern, Bahrentüchern, Schabracken, Covertiuren und Kleidern. Die Bettdecken, Bahrentücher und Altartücher zeigen breite Borten mit einem Zickzackmuster bedeckt, in dessen Dreiecken eine halbe Rosette steht oder ein Punkt. Diese Borten können auch mit einer Wellenranke geschmückt sein, in den Wellentälern findet sich eine halbe Rosette. Neben diesen reichern Mustern kommen auch einfache vor: Kreisreihen oder rosettengefüllte Rhombennetze. Mantelborten sind, mit einer Ausnahme, mit einem einfachen Goldstreifen oder mit aufgesetzten Steinen verziert. Die Steine sind oval, rund oder rhombisch gefaßt, die zwei letzten Formen überwiegen. Die runden Steine bilden eine einfache oder eine Doppelreihe oder drei Reihen in geschachtem Muster. Die Steine der Mittel-

[1]) Vgl. Tf. II.

reihe sind manchmal größer als die übrigen. Die rhombischen Steine werden als eine einfache Reihe verwandt oder als Zentren zwischen zwei Reihen runder Steine. In der Mitte des einzelnen Rhombus kann ein kleiner, runder Stein sitzen. Die ovalen Steine sind liegend aufgesetzt und alterieren mit zwei senkrecht übereinanderstehenden runden Steinen.

An Kleidern ist der runde Halsausschnitt ganz selten mit einer Edelsteinborte geziert. Sie besteht aus einer oder drei Reihen runder Steine. Im letzteren Falle zeigen sie Schachbrettmuster, und die Steine der Mittelreihe sind bedeutend größer als die übrigen.

Auf den Halsriemen der Schilde steht bisweilen eine Reihe runder Steine. Außerdem kommt hier als Verzierung die Wellenranke vor, auch ein Zickzackmuster mit einem Punkt auf der Höhe jeder Dreiecksgrundlinie.

Pelz dient als Besatz und als Futter. Die Mantelkragen und Einfassungen am Ärmelausschnitt des Königskleides sind aus langhaarigem Pelz, wahrscheinlich Zobel; Mantel- und Bettdeckenfutter aus kurzhaarigem Pelz, vielleicht Hermelin; einmal ist sicher Feh verwandt[3]).

Die Krone ist das Attribut des Königs und der Königin. Der König trägt sie mit dem Königsmantel; in Kriegsausrüstung ist sie seine Helmzier. In den verschiedenen Darstellungen finden sich sechs Kronenformen. Die einfachste, die Grundform, ist der runde Reif. In diesen Reif ist manchmal ein kappenartiges Futter eingefügt. Die dritte Art ist die Zackenkrone, eine weitere Form betont eine der Zacken durch eine aufgesetzte Kugel. Der einfache Reif kann auch mit halbkreisförmigen Scheiben besetzt sein, ferner eine der Scheiben eine Kugel tragen. Bei der Darstellung einer Krone zeichnet der Maler immer nur drei Zacken, von den Scheiben drei oder sechs. Der Kronenreif ist immer als fester Ring gegeben. In

[3]) Bettdeckenfutter LXVIIa S. 51. Es wird mit derselben Zeichnung in heraldischen Darstellungen Feh angegeben.

diesen Ring ist ab und zu eine Edelsteinreihe aus runden oder rhombischen, oder runden und rhombischen Steinen eingesetzt.

Der Herrscher hält nie ein Scepter in der Hand, doch wird eines dem Latinus vom Diener des Eneas als Geschenk gebracht. Es ist ein goldener Stab, der in eine Kugel endigt, die wie ein Doppelbecher gestaltet ist. Zunächst sitzt auf dem Stabe ein Knauf, darauf die Kuppe und auf ihr der Deckel, gekrönt von einer kleinen Kugel.

Der Doppelbecher Koph[4]) steht auf dem Tische als Trinkgeschirr. Er hat einen kugelförmigen Fuß, der an den verschiedenen Exemplaren mehr oder weniger auslädt und mit einem Knauf oder direkt in die Kuppe übergeht. Bei einem Exemplare sind am Rande der Kuppe und des Deckels Knorren als Ornament herausgetrieben; ein anderer Becher ist mit horizontalen, getriebenen Rippen verziert. Dieselbe Treibarbeit findet sich an einem Koph, der aus einem abgestumpften kegelförmigen Becher besteht mit kegelförmigem Deckel, der eine kleine Kugel auf der Spitze hat, die beim Abheben als Handhabe dient.

Als weitere Trinkgefäße treffen wir den abgestumpften, kegelförmigen, goldenen Becher; ferner einen Pokal, der aus Fuß, Knauf und Kuppe besteht und an dessen Rand Knorren getrieben sind. Ebenfalls aus Gold sind die Schüsseln mit oder ohne niederm Fuß, auf denen die Speisen angeboten werden.

Auf der Tafel liegen Messer und Brote. Die Messer haben gerades Heft, die Klinge zeigt an ihrem Ende eine halbkreisförmige Einbuchtung. Die Brote sind kreis- oder S-förmig, wie eucharistische Brote.

An Gebrauchsgegenständen ist im übrigen nur dargestellt, was der Bildinhalt unbedingt erfordert. Zunächst ist ein Altarleuchter, wahrscheinlich aus Bronze, zu erwähnen. Er hat

[4]) In der oberdeutschen Schreibweise unserer Spruchbänder choph.

einen kalottenförmigen Fuß mit ausgezacktem Rande. Auf diesem Fuße ruhen zwei Knäufe, aus ihnen steigt der kurze Ständer empor und erweitert sich zu einem runden Teller, der den Dorn mit der Kerze trägt.

Gewöhnlich dienen kegelförmige Fackeln zur Beleuchtung.

Waren werden in Säcken getragen, die der Länge nach zugenestelt sind. Wein wird in Holzfässern transportiert.

In der Schmiedewerkstatt sehen wir den Ambos, wie er heute noch gebraucht wird. Der Schmied hält mit der Zange das glühende Eisen fest, das er hämmert.

Die Bauleute bedienen sich einer blattförmigen Mauerkelle und messen mit einem Brettchen, das eine Handhabe hat, ob die Mauer gerade gefügt ist. Die Quadern werden auf einer Bahre mit zwei Tragstäben von zwei Leuten getragen.

Die kurzstielige Axt der Zimmerleute hat eine rechteckige Klinge.

Die Hacke ist blattförmig und hat einen langen Stiel.

3. Kleidung.

Die Frau trägt ein engärmliges Untergewand, darüber ein ungegürtetes Kleid; seine Ärmel werden zum Handgelenke hin sehr weit, und die Manschetten hängen bis auf den Boden. Beide Gewandstücke haben runden Halsausschnitt und sind so lang, daß sie die Füße verhüllen. Bei offiziellen Gelegenheiten wird über dem Kleide ein Mantel getragen, der etwas kürzer ist als jenes. Er ist mit einem Pelzkragen besetzt, und sein Saum mit einer Borte verziert. Gewöhnlich wird er mit den Händen auf der Brust geschlossen gehalten; steht er offen, so hält ihn eine Schnur zusammen. Lavine sehen wir in ihrem Zimmer ohne das weitärmlige Obergewand. Ihr engärmliger Rock ist gegürtet und über dem Gürtel in einem Bausche herausgezogen; trotz dieser Gürtung verhüllt er die

Füße. Der Gürtel, ein weiß- und schwarzkarriertes Band, ist meist vom Rockbausch verdeckt.

Camilla und ihre Gefährtinnen tragen die Ärmeltunika der Männer und einen schwarzen Gürtel. Diese Ärmeltunika hat denselben Schnitt wie Lavinens Rock, doch ist sie kurz wie das Männergewand, oder nur wenig länger. Camilla trägt den Mantel mit Pelzkragen, oft haben die Amazonen das Pallium der Männer (s. u.) als Mantel.

Im Bett tragen Dido und Lavine ein Hemd mit rundem Halsausschnitt und langen, enganliegenden Ärmeln[5]).

Das Haar der Frauen ist in der Mitte gescheitelt und hängt offen auf den Rücken, und zwar tragen sowohl Mädchen wie verheiratete Frauen offenes Haar. Auch die Königin hat unter der Krone dieselbe Haartracht. Selten wird das Haar durch ein Diadem, einen einfachen Goldreif[6]), zusammengehalten. Manchmal ist der Mantel etwas hochgezogen, so daß sein Kragen das Hinterhaupt bedeckt; wird noch eine Krone oder ein Diadem getragen, so ist der Mantelkragen unter den Goldreif geschoben.

Als Kopfbedeckung dient ein Schleier. Er ist um den Kopf und um den Hals geschlungen, so daß nur die Ohren und das Kinn unbedeckt bleiben. Er wird mit dem weitärmligen Kleide getragen, von Dido unter der Krone und im Bett. Mit dem weitärmligen Gewande und dem Mantel kann er auch nur um den Kopf gelegt sein; das Haar hängt dann frei auf den Rücken.

Camilla und ihre Frauen haben eine Binde um die Stirne geschlungen, die hinten in einem Knoten herabhängt.

Das Kleid der Männer ist die gegürtete Ärmeltunika, der Rock mit rundem Halsausschnitt. Ab und zu ist der Kopfeinschlupf durch einen Schlitz, der zugenestelt wird, vergrößert. Über dem Gürtel ist ein mäßiger Bausch herausgezogen,

[5]) Die französische chainse.
[6]) Französisch chapelet.

der einigemale den Gürtel unbedeckt läßt. Dieser Gürtel wird in der Mitte vor dem Leibe in der Weise gebunden, daß ein freies Ende herabhängt, oder er wird mit einer Schnalle oder mit Knopf und Knopfloch geschlossen. Er ist schwarz, weiß, oder schwarz- und weißkarriert. Die Tunika reicht ein ziemliches Stück unter die Knie. Bauleute haben einen kürzeren Rock, und man sieht darunter die Hosen hervorkommen, die bis zu den Knien, auch bis zu den Knöcheln reichen.

Unter dem Rock wird ein langärmliges, hinten geschlitztes Hemd mit rundem Halsausschnitt getragen. Ein ähnliches Hemd hat Eneas im Bett an.

Als Mantel über dem Rocke dienen: Chlamys, Pallium, Kappe und offizieller Mantel. Die Chlamys wird auf der rechten Schulter mit einer kreisrunden Broche zusammengeheftet, der Saum ist mit einer Borte geschmückt. Das Pallium, ein schmaler, langer Tuchstreifen, ist über beide Schultern gelegt und vor dem Leibe gekreuzt, manchmal auch noch um die Hüften herumgeführt. Einmal bedeckt es kaum die rechte Schulter, während es über die linke Schulter herübergeführt ist. Das Pallium wird auch nur über die eine Schulter gelegt, um den Rücken herumgeführt und auf der anderen Körperseite unter dem Arme durchgezogen. Dabei können die beiden Enden auf der Brust gekreuzt werden. Endlich bedeckt es manchmal allein auf der einen Körperseite Schulter und Hüfte. Die Kappe [7]), ein Radmantel mit Kapuze und kleinem Halsausschnitt, wird vom Türmer getragen. Der Mantel des Vornehmen ist mit Hermelin gefüttert und mit einer Zierborte am Saume besetzt. Dieser offizielle Mantel hat dieselbe Form und manchmal einen Pelzkragen, wie der der Frauen. In vielen Darstellungen ist der Mantel nur auf die Schultern gelegt.

Der König Latinus trägt über dem Rocke ein ärmelloses Oberkleid mit weiten Armlöchern, die mit Pelz besetzt sind. Das Kleid ist aus reichem Stoffe und am runden Halsausschnitte

[7]) Lateinischer Name: penula oder cucullus.

und am Saume mit einer Borte verziert. Über diesem Kleide hat Latinus zuweilen den offiziellen Mantel. Die andern Könige (auch Latinus in zwei Bildern) unterscheiden sich durch ihre Kleidung nicht von den übrigen Vornehmen.

Die Beine sind immer sehr klein, gewöhnlich braun bemalt oder weiß[8]) gelassen. Einige Male sind dunkle Schuhe und weiße Strümpfe als Fußbekleidung zu unterscheiden. Zuweilen sind in Knöchelhöhe Parallelstriche, es wird dies eine Besonderheit des Gewebes angeben und bedeutet vielleicht den fußlosen Strumpf der einfachen Leute.

Das Haar tragen die Männer so lang, daß es im Nacken etwas aufgerafft werden kann. Es ist in der Mitte gescheitelt, und zwar läuft der Scheitel durch bis in den Nacken. Im allgemeinen sind die Gesichter glatt rasiert, der Bart kommt nur dem Greise zu.

Ein Höfling der Dido trägt einmal einen Goldreif, der das Haar zusammenhält. Die Krone ist das Attribut des Königs.

Fährleute tragen die Schweifkappe, eine Kapuze, die Ohren und Kinn einhüllt. Ferner finden wir eine haubenartige Kappe, die unter dem Kinn gebunden wird. Die Hüte sind immer rund und haben eine breite oder schmale, nach unten gebogene Krempe.

Dido reitet im Mantel mit Pelzkragen zur Jagd. Ihr Kleid ist lang und verhüllt ihre Füße. Sie hat einen breitrandigen Hut auf, der durch ein um das Kinn gelegtes Band festgehalten wird. Sie führt einen Hund an der Leine.

Die Männer tragen auf der Jagd die gegürtete Ärmeltunika und einen runden Hut (s. o.). Am Gürtel, der mit einer Schnalle geschlossen ist, hängt der zylinderförmige Köcher. Der Jäger hat den Leithund an der Leine; wenn er mit ihm hinter dem verwundeten Tiere herjagt, bläst er das Horn.

Der Ritter trägt unter dem Waffenhemde die Ärmeltunika und eine Haube, die unter dem Kinn mit zwei Bändern be-

[8]) Weiß des Pergamentgrundes.

festigt ist. Das Waffenhemd, der Halsberg, besteht aus einem Metallgeflecht, das für die Lanze undurchdringlich ist. In diesem Geflecht wechseln Ringreihen regelmäßig ab mit Reihen senkrecht oder wellenförmig ineinandergeflochtener Drähte. Oberkörper, Arme und Beine sind mit diesem Metallgeflecht bedeckt. Die Hände können aus der Umhüllung herausschlüpfen. Der Teil, der den Kopf schützt, kann heruntergestreift bleiben, wird er hochgezogen, so bedeckt er den ganzen Schädel. Um das Kinn wird ein besonderes Stück[9]) vorgebunden, so daß vom Gesicht nur die Augen und ein Teil der Stirne und der Nase frei bleiben. Der Unterleib ist durch Hosen geschützt, sie sind nicht aus Metall und für das Schwert durchstechbar[10]). Der gegürtete Waffenrock[11]) wird über dem Halsberg getragen. Er ist aus Stoff, reicht ziemlich weit unter die Knie, hat runden Halsausschnitt und keine Ärmel. Sein Saum ist bisweilen mit Fransen verziert.

Die Amazonen tragen den Männerwaffenrock, ihre Anführerin Camilla aber nur einmal; gewöhnlich hat ihr Waffenrock denselben Schnitt wie das weitärmlige Frauenkleid.

Der Helm hat zylindrische Form. Er besteht aus einer Metallkalotte, die den Schädel schützt. An diese schließt sich ein Reif an, welcher den Kopf vom Nasenansatze bis zum Munde bedeckt und aus zwei Hälften zusammengesetzt ist. Schließlich folgt ein Kinnstück, dessen Fläche von Luftlöchern[12]) regelmäßig durchbrochen ist. Zwei Sehspalten lassen die Augen frei, doch sitzen sie meist zu nahe beim Ohr. Hals und Nacken bleiben vom Helme unbedeckt. Auf dem Helme kann das Zimier oder die Krone sitzen. Helmdecken kommen nicht vor.

---

[9]) ventaculum oder finteile.

[10]) XLVII b S. 102: Turnus ersticht den Pallas von unten, der Dichtung entsprechend.

[11]) Kursît.

[12]) Die Luftlöcher sind durch Punkte oder Kreise angegeben, auch hat sie der Maler öfters weggelassen.

Der Schild ist so groß, daß er den im Sattel sitzenden Reiter von der Schulter bis zum Knie deckt. Er hat die Form eines gleichseitigen Dreiecks mit abgerundeten Ecken. Auf seiner Innenseite ist ein Riemen befestigt, an dem er um den Hals gehängt wird. Will der Ritter die Hände frei haben, so läßt er den Schild am Halsriemen über den Rücken hängen, gewöhnlich hält er ihn mit der linken Hand an zwei kleinen Riemen, die in der Schildinnenseite befestigt sind.

Das Schwert besteht aus einem kugelförmigen Knauf, kurzem Griff, der nach der Mitte zu sich konkav verschmälernden Parierstange und der zweischneidigen Klinge. Das Ende der Klinge ist rund, in ihrer Mitte läuft die Blutrinne. Das Schwert kann mit einer Schwertfessel um das rechte Handgelenk gehängt werden; die so freigewordene Hand führt die Lanze[13]). Das Schwert ist Nahkampfwaffe zu Fuß und zu Pferd. Wird es nicht gebraucht, so steckt es in der Scheide, die am Gürtel befestigt ist.

Die Lanze wird aus dem Lanzenschafte und aus der Lanzenspitze gebildet. Die längliche Spitze ist oval oder hat die Form eines Parallelogrammes. Zu Pferd kämpfen die Ritter mit der langen Stoßlanze, zu Fuß mit der kürzeren Wurflanze.

Die Krieger, die das Fußvolk bilden, haben nur einzelne Stücke der Ritterausrüstung. Männer aus Montalbane tragen das Waffenhemd und den Waffenrock, ihre Kopfbedeckung, ein runder Eisenhut, ist von verschiedener Höhe; als Waffe kann die Keule dienen. Als einfachere Ausrüstung wird die Ärmeltunika, der Eisenhut und das Schwert getragen. Die Bogenschützen haben als einzige Waffe Pfeil und Bogen; sie tragen den Rock und den gewöhnlichen runden Hut.

[13]) Die Schwertfessel ist eine Schlinge, die unter dem Knaufe fest gemacht wird, vgl. J. Schwietering „Schwertfessel". Ztschr. für histor. Waffenkunde Bd. VIII S. 67 Abb. S. 68. Das Zitat verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. Kekule von Stradonitz.

Auf den verschiedenen Bildern unserer Handschrift sind nur Reitpferde dargestellt. Der ganze Pferdeleib wird stets in Profilansicht gezeigt. Der kleine Kopf sitzt auf breitem Halse. Die Mähne ist manchmal kurz geschnitten, meist fällt sie aber breit gelockt über Hals und Stirne des Tieres. Der Schweif berührt beinahe die Erde. Die Geschlechtsteile sind genau gezeichnet, weil die Ritter nur Hengste[14]) reiten durften. Der Hufbeschlag ist oft angegeben, alle Hufeisen haben Stollen, und aus dem Hufe treten die Spitzen von drei Hufnägeln heraus. Die Pferde sind ruhig dastehend, in Schrittstellung, das linke Vorderbein vorbeugend, oder im Galopp, beide Vorderbeine nach vorn streckend, dargestellt. Die Amazonen und Dido reiten Paßgänger[15]).

Das Pferd wird vom Reiter nur mit einem Zügel geleitet. Dieser Zügel ist an zwei Ringen, in die die Bißstange endigt, befestigt. Das Kopfgestell hält das Gebiß im Maule des Pferdes in der richtigen Lage. Vom Kopfgestell sind nie sämtliche Stücke gezeichnet. Ein Backenstück und ein Kehlriemen kommen zusammen vor; ferner Kopfstück, Stirnriemen, Kehlriemen, ein Backenstück und ein Halsriemen; endlich Kopfstück, Kehlriemen, ein Backenstück und ein Halsriemen. Als Vorderzeug findet sich nur der Brustriemen. Zaumzeug, Zügel und Brustriemen sind manchmal mit Schellen behängt, der Brustriemen mit Beschlägen und auch Vergoldung geschmückt. Der Sattel wird über der Schabracke mit zwei Untergurten festgeschnallt. Die Schabracke hat eine ovale Form. Der Hinterzwiesel des Sattels bildet eine halbkreisförmige Lehne, die bemalt oder mit dem Zeichen des Ritters verziert sein kann. Tragsättel sind zugleich Reitsättel, die zu tragenden Gegenstände werden in zwei Schleifen eingehängt, die vom Sattel herabhängen.

Das Pferd der Dame wird mit einer rechteckigen Scha-

---

[14]) Der Ritter, der eine Stute ritt, war entehrt.

[15]) Die von Pallas eroberten Pferde sind Paßgänger, gehörten also den Amazonen. LIIa S. 111.

bracke bedeckt, deren Quersaum mit Fransen besetzt ist. Der Sattel ist ein Bocksattel, er hat eine halbkreisförmige Lehne. Auf den Sitzriemen ist ein Kissen aufgeschnallt. Mit Riemen ist ein Fußbrett an den Sattel gehängt.

Den Reiter unterstützen beim Reiten zwei Steigbügel. Die Steigbügelriemen sind so lang, daß der Reiter mit gestreckten Beinen im Sattel sitzt. Die Steigbügel haben Dreieckform, durch sie wird der Fuß ungefähr bis zur größten Höhe des Ristes durchgestreckt. Sowohl mit der Waffenrüstung wie in Zivilkleidung tragen die Ritter Sporen. Es ist der Anschnallsporn, der mit einem Ringe um das Fußgelenk befestigt wird. Der Spornhals ist gerade, an ihm sitzt eine Kugel mit einer Spitze.

Die Ausrüstung des Schlachtrosses unterscheidet sich meist nicht von der des gewöhnlichen Reitpferdes. Den einzigen Unterschied bildet manchmal die Covertiure. Sie ist statt der Schabracke unter den Sattel gelegt und bedeckt das ganze Pferd; nur seine Beine bleiben frei. Die Säume sind mit Fransen geschmückt. Für Augen und Maul sind Öffnungen ausgeschnitten.

4. Belagerungswerkzeuge.

Nur einmal kommt eine Belagerungsmaschine, ein Widder[16]), in unserer Illustration vor.

Die Maschine bedienen zwei Männer. Der Balken, mit dem die Festungsmauer zerstoßen wird, hat eine Metallspitze. In gleichen Abständen umschließen ihn drei Eisenbänder, die je einen Ring bilden. Diese Ringe sollten an Strikken hängen, die an einem Schutzdache befestigt wären.

Zum Brandlegen dienen Fackeln. Das Pech ist in konischen Behältern, die sich bei einigen Exemplaren unten faßförmig erweitern. Die Flamme lodert aus dem offenen Halse des Behälters.

---

[16]) Vgl. A. Schultz: Höfisches Leben im Ma. II S. 402—403, die Beschreibung von Belagerungsmaschinen durch Aegidius Colonna.

Register der Beispiele zu den Beschreibungen in Abschnitt B.

Jedes Bild ist mit einer römischen Nummer und einer arabischen Seitenzahl bezeichnet. Die römische Nummer bedeutet die der Dichtung gemäße Bildfolge, a das obere, b das untere Bild der Bildseite. Die Seitenzahl entspricht der Textpaginierung der Handschrift, sie schreitet nicht stufenweise fort, da der Codex falsch gebunden ist. (Vgl. S. 106.)

2. Die Darstellung.

a) Die menschliche Gestalt.

Haltung der Figuren.

1. Faceansicht.

a) Sitzende Figur: I S. 1, IV a S. 11, VII b S. 22, XV a S. 34, XX a u. b S. 133, XXV b S. 140, XXVI S. 29, XXX b S. 30, XXXIII a u. b S. 69, XXXVI b S. 74, XLIV b S. 97, LII b S. 111, LIV b S. 115, LV a u. b S. 116, LX S. 36, LXIII a u. b S. 41, LXVI b S. 46, LXXI b S. 59.

b) Stehende Figur: IV a S. 11, V a S. 12, VI a S. 21, VII b S. 22, XIII a u. b S. 18, XXV b S. 140, XXVI u. XXIX S. 29, XXX a S. 30, LIV a S. 115, LV a u. b S. 116, LXIII b S. 41, LXV a S. 45, LXVIII b S. 52.

2. Dreiviertelansicht.

a) Sitzende Figur: IV b S. 11, VI b S. 21, VII b S. 22, X b S. 25, XIV b S. 33, XV a u. b S. 34, XXX b S. 30, XXXIII b S. 69, LXIX b S. 55.

b) Stehende Figur: IV a S. 11, V a S. 12, VI a u. b S. 21, VIII S. 15, XII a S 17, XIII b S. 18, XVI b S. 125, XVIII a u. b S. 3, XX b S. 133, XXI b S. 134, XXIII a u. b S. 130, XXIX S. 29, XXVIII a u. b S. 146, XXX a S. 30, XXXI a S. 65, XXXII a S. 66, XXXVI a S. 74, XXXVII b S. 79, XXXVIII a S. 80, LI a S. 108, LXI a S. 37.

3. Kontraposststellungen.

A. Oberkörper Dreiviertelansicht, Unterkörper en Profil.

a) Sitzende Figur: XIV b S. 33, XV a S. 34, LII b S. 111, LXIV a u. b S. 42, LXV a S 45, LXVI a S. 46, LXVIII a S. 52.

b) Stehende Figur: III a S. 8, IV b S. 11, XIII a S. 18, XXI a S. 134, XXII a S. 129, XXIV a S. 139, XXVI S. 29, XXVII a S. 145, XXXI b S. 65, XXXII b S. 66, XXXVI a S. 74, XLIII b S. 94, XLIV a S. 97, XLVI a S. 101, XLVII a u. b S. 102, XLVIII a u. b S. 105, L b S. 107, LV b S. 116, LVI S. 93, LXI b S. 37, LXIV a S. 42, LXV a S. 45, LXVIII a S. 52, LXIX b S. 55.

B. Oberkörper Dreiviertelansicht, Unterkörper en Face Sitzende Figur: XV b S. 34, LXXII b S. 60.

Beinstellungen.

I. Stehende Figuren:

1. Männer mit geschlossenen Knieen.

Füße symmetrisch nach außen gerichtet: Va S. 12, XXVII a S. 145, XXXVIII a S. 180, XLIX b S. 106, LIV b S. 115, LV b S. 116, LVI b S. 93, LXIII a u. b S. 41.

2. Männer mit gespreizten Beinen.

a) Füße symmetrisch nach außen gerichtet: IV a S. 11, V a S. 12, VI a u. b S. 21, VIII S. 15, IX b S. 16, XII a S. 17, XIII a u. b S. 18, XXIII b S. 130, XXIV a S. 139, XXV b S. 140, XXVI S. 29, XXIX S. 29, XXVII a S. 145, XXX a S 30, XXXIII a S. 69, XXXIV b S. 70, XXXVIII a S. 80, XLIII a S. 94, XLIX b S. 106, LII b S. 111, LIV a u. b S. 115, LV a u. b S. 116, LIX a S. 35, LXIII a u. b S. 41, LXXII b S. 60.

b) Füße parallel nach einer Seite gerichtet: VI a S. 21, XII a S. 17, XIII b S. 18, XVIII b S. 3, XXI a u. b S. 134, XXII a S. 129, XXIX S. 29, XXXII a S. 66, XXXIII a S. 69, XXXVIII a S. 80, XLI b S. 89.

3. Frauen mit geschlossenen Knieen.

a) Füße parallel nach einer Seite gerichtet vom Kleide verdeckt: VI a S. 21, LXV a S. 45, LXVIII a u. b S. 52.

b) Füße parallel nach einer Seite gerichtet, Fußspitzen, vom Kleide frei gelassen: XVI b S. 125, XVII b S. 126 XXI b S. 134.

c) Frau mit gekreuzten Füßen: XVIII a S. 3.

4. Sibylle mit gespreizten Beinen. Füße parallel nach einer Seite gerichtet: XXIII a u. b S. 130.

5. Figur in Schrittstellung. Unterkörper en Profil.

a) Männer: III a S. 8. IV b S. 11, VI b S. 21, VII a S. 22, VIII S. 15, IX b S. 16, XIII a S. 18, XIV a S. 33, XX b S. 133, XXI b S. 134, XXIII a S. 130, XXIV a S. 139, XXVI S. 29, XXVII b S. 145, XXVIII a u. b S. 146, XXXI a S. 65, XXXII a u. b S. 66, XXXVI a S. 74, XXXVII b S. 79, XL b S. 86, XLII b S. 90, XLIII a u. b S. 94, XLIV a S. 97, XLVI a S. 101, XLVII a u. b S. 102, XLVIII a u. b S. 105, LII a S. 108, LIV a u. b S. 115, LV b S. 116, LVI b S. 93, LXI b S. 37, LXIX b S. 55.

Knie des vorderen Beines gebeugt und gehoben. VIII S. 15 XIV a u. b S. 33, XVI a S. 125, XXI b S. 134, XXVII a S. 145, XXVIII a S. 146.

b) Frauen: XVI a S. 125, XVIII a S. 3, XXI a S. 134, XXII a S. 129, XXIV a S. 139, XXXI b S. 65, XXXVI a S. 74, XXXVII b S. 79, LVI b S. 93, LIX a S. 35, LXIX b S. 55.

II. Sitzende Figuren:

1. Facefigur. Oberschenkel gespreizt. Versen geschlossen. Füße symmetrisch nach auswärts gerichtet.

Frauen: IV a S. 11, X b S. 25, XV a u. b S. 34.

Männer: VII b S. 12, XV a S. 34, XXV b S. 140, XXVI S. 29, XXX b S. 30, XXXIII a u. b S. 69, XXXVIII a S. 80, LII b S. 111, LIV a u. b S. 115, LV a u. b. S. 116, LXIII a u. b. S. 41. (In derselben Weise sitzt Eneas auf dem Bettrande LXXI b S. 59, LXXII b S. 60.)

2. Figur in Dreiviertelansicht.

a) Knie geschlossen, Füße parallel gestellt.

Männer: XV b S. 34.

Frauen: VI b S. 21, VII b S. 12, XIV b S. 33, XV a S. 34, XXXIII b S. 69, LII b S. 111, LXIV a u. b S. 42, LXV a S. 45, LXVI a S. 46, LXVII S. 51.

b) Linke Unterschenkel über rechten geschlagen:

Frauen: XXX b S. 30, LXVIII a S. 52.

3. Sitzen auf der Erde.

a) Gewöhnlich.

Männer: I S. 1, XLIV b S. 97.

Frauen: LXIX a S. 55.

b) Mit unterschlagenen Beinen.

Männer: I S. 1, IV b S. 11, XX a S. 133, XXXVI b S. 74, XLIV b S. 97, LX S. 36.

Frauen: XX a u. b S. 133, XXXVI b S. 74, LXVI b S. 46.

4. Knieen.

a) Auf beiden Knieen.

Knappen: VII a S. 12, XII a S. 17.

b) Auf einem Knie.

Knappen: VII a S. 12, XII a S. 17, LX S. 36 (Bote), LXX S. 56.

Krieger: IX a S. 16, XL a S. 86.

Gebärden.

I. Redegebärden.

1. Die geöffnete Hand ist seitlich ausgestreckt.

Männer: III a S. 8, XX a u. b S. 133, XXX b S. 30, XXXIII a S. 69, XXXVI b S. 74, LIV a S. 115, LV a u. b S. 116, LX S. 36, LXIX b S. 55, LXX b S. 56.

Frauen: XVI b S. 125, XX b S. 133, XXI b S. 134.

2. Der vierte und der fünfte Finger der seitlich ausgestreckten Hand ist eingebogen, und der Daumen liegt neben dem vierten Finger.

Männer: LV a S. 116, LX S. 36, LXIII a S. 41.

Frauen: XXIII b S. 130, LXV I a S. 46.

3. Weisen mit dem Zeigefinger.

a) Der Handrücken ist uns zugewandt.

Männer: IIa S. 7. Vb S. 12. XIIIa u. b S. 18. XIXa S. 4. XXIIIb S. 130, XXIVa S. 139. XXIX S. 29, XXVIIa S. 145, XXXa S. 30, XXXIb S. 65, XXXIIIb S. 69, XXXV S. 73, XXXVIIa S. 79, XXXVIIIb S. 80, XLa S. 86, XLIb S. 89, XLIIb S. 98, XLIVb S. 97. XLVa S. 98, LIVb S. 115, LVb S. 116. LXVb S. 45.

Frauen: XVIIb S. 126, XXIIb S. 129. XXIIIa S. 130. XXXV S. 73, LXVIIb S. 51, LXVIIIa S. 52.

b) Der Handteller ist uns zugewandt.

Männer: IIIa S. 8, XVIa S. 125, XIXa u. b S. 4. XXVb S. 140, XXVIIIb S. 146, XLIXb S. 106, LXXa S. 56.

Frauen: IVa S. 11, XXIa S. 134, XXXVIa S. 74.

4. Der Zeigefinger der Rechten liegt auf dem Handteller der Linken.

Königin (amata): XXXb S. 30.

Figuren, die den Sprecher begleiten:

1. Weisen mit dem Zeigefinger: IVa S. 11, Va S. 12, XIIIa S. 18, XXVIIa S. 145, XLIXb S. 106, LXXa S. 56.
2. Legen der Hand auf den Arm des Gefährten: XIIIb S. 18, XXVIIa S. 145, LIVa u. b S. 115, LVa S. 116.
3. Totenklagen. Legen der Hand auf die Schulter des Königs (der Königin): LIIIa S. 112, LXVb S. 45.

II. Bittgebärde. Vorstrecken der Arme.

Selbstmörder in der Hölle: XXIb S. 134.

Venus: XXXVIIb S. 79.

III. Schmerzgebärden.

1. Händeringen.

a) Geballte Hand faßt drei Finger der anderen Hand.

Männer: LIIIa S. 112.

Frauen: Xa S. 25, XVa u. b S. 34, XVIIb S. 126, LIIb S. 111, LXIIVa S. 51.

b. Geballte Hand faßt zwei Finger der anderen Hand.
Männer: XLIX b S. 106.
Frauen: XIV b S. 33.

2. Schlagen der Brust mit der Faust.
Männer: II a S. 7, XVI a S. 125, XLIX b S. 106. LI b S. 108. LII a u. b S. 111, LIII a u. b S. 112, LXI a S. 37.
Frauen: X b S. 25, XVIII a S. 3, LXVIII a S. 52.

3. Die Hand an die Wange gelegt.
a) Die Wange ruht in der Hand.
Männer: LI b S. 108.
Frauen: X b S. 25. XVI b S. 125. XVIII b S. 3. LXI a S. 37.
b) Die Hand faßt die Wange.
Männer: LI b S. 108.

4. Orantenstellung.
Selbstmörder in Hölle: XXI b S. 134.
Frau: LXVIII b S. 52.

5. Zerreißen des Gewandes.
Frau: XVI a S. 125.

6. Haarraufen.
Männer: II b S. 7, XIV b S. 33.

IV. Gebärden des Nachdenkens.

1. Kopf auf oder in die Hand gestützt.
Männer: IV b S. 11, LXXI b S. 59.

2. Andenbartgreifen.
Mann: V b S. 12.

3. Stützen der Finger auf den Oberschenkel.
Frau: VI b S. 21.

V. Conventionelle Gebärden.

A. Frauen im Mantel.

1. Hände im Mantel verhüllt.
VI a S. 21, XIV b S. 33, LXIV a S. 42, LXV a S. 45.

2. Hände vor der Brust gekreuzt.
VI a u. b S. 22, LIII a S. 112.

3. Eine Hand vor der Brust liegend, andere im Schoß.
XXXVIb S. 74.

4. Legen einer Hand vor die Brust.
XIIa S. 17, XXXIIIb S. 69.

B. Frauen ohne Mantel.

1. Kreuzen der Hände vor dem Leib.
XXXVIa S. 74.

2. Kreuzen der Hände im Schoß.
LXIVb S. 42.

3 Rechte vor Brust, Linke vor Leib gelegt.
LXVa S. 45, LXVIIb S. 51.

4. Die Linke liegt im Schoß.
Xb S. 25, LXVIa S. 46.

C. Männer.

1. Kreuzen der Hände vor dem Leibe.
VIa S. 21, VIIb S. 22, XIIIb S. 18, XXVb S. 140, XXIX S. 29, XXXa S. 30, LVa S. 116, LXIIIa S. 41.

2a. Rechte vor Brust, Linke vor Leib gelegt.
XXVb S. 140, XXXa S. 30, XXXVIIIa S. 80, LIVa S. 115.

2b. Rechte vor Brust, Linke in den Schoß gelegt.
XLIVb S. 97, LIVb S. 115, LXIIIa S. 41.

3. Eine Hand liegt vor der Brust.
IIIa S. 8, XIIIa u. b S. 18, XVIIIb S. 3, XXXIVb S. 70.

4a. Eine Hand liegt vor dem Leib.
XXVI S. 29, XXXa S. 30.

4b. Eine Hand im Schoß.
XXVI S. 29, XXXb S. 30, XXXIIIa u. b S. 69, XXXVIIIa S. 80, LXIIIb S. 41.

5a. Eine Hand faßt das Gewand.
Va S. 12, VIa S. 21, XXXa S. 30.

5b. Beide Hände fassen es.
VIa S. 21, VIIb S. 22, XIIIa S. 18, XVa S. 34, XXIVa S. 139, LIVa S. 115.

6a. Linke an den Gürtel gelegt.
XXIVa S. 139.

6b. Dazu Rechte in die Hüfte gestützt.
XXIX S. 29.

Das Halten der Spruchbänder.

1. Fassen des Spruchbandes.
Va S. 12. XIXb S. 24. XXIIIb S. 130. XLVIa S. 101. LX S. 36. LXIIIb S. 41.

2. Spruchband gegen den Körper gepreßt.
IVa S. 11. VIIb S. 22. XIIIb S. 18. XXVa S. 140. XXXIIIb S. 69. XLIVb S. 97. LIb S. 108. LIVa S. 115. LVa S. 116. LXIIIa S. 41. LXIVb S. 42. LXVIb S. 46. LXVIIb S. 51.

3. Spruchband beginnt hinter der Hand.
IIIa S. 8. Xb S. 25. XIIIa S. 18. XVa u. b S. 34. XVIb S. 125. XXa u. b S. 133. XXIa u. b S. 134. XXIIIa S. 130. XXIVa S. 139. XXVI S. 29. XXVIIa S. 145. XXXa u. b S. 30. XXXIIIa S. 69. XXXVIb S. 74. XLb S. 86. XLVa S. 98. LIIb S. 111. LIIIa S. 41. LXVIIIb S. 52. LXIXb S. 55. LXXIb S. 59.

4. Spruchband ist zwischen die Handgelenke geschoben.
XLIX S. 106.

5. zwischen die Hände.
XXXVIIb S. 79.

6. hinter den Kopf,
Xa S. 25. XIVb S. 33. XVa u. b S. 34. XVIa S. 125. XVIIa S. 126. XVIIIa S. 3. XXIIa S. 129. XXVI S. 29. XXXb S. 30. XXXVIIIa S. 80. LXVIIa S. 51.

7. hinter den Oberarm.
VIb S. 21.

8. Zwei Figuren halten je ein Ende des Bandes (resp. es beginnt hinter den Händen).
LIIIb S. 112.

9. Gruppenaussprache. Spruchband an verschiedenen Stellen festgehalten.
IV a u. b S. 11, V a S. 12, XXIX S. 29, XXXIII a S. 69, LXIII b S. 41.

10. Der Gesprächsführer allein hält das Band.
LIV b S. 115, LV a S. 116.

Das Halten von Gegenständen.

1. Sybille.
a) Buch an den Körper gepreßt. XX b S. 133.
b) Offenes Buch an der Schmalseite gehalten. XX a S. 133.

2. Halten des Schwertes.
a) Knauf mit einer Hand gefaßt. VIII S. 15, XXXII a u. b S. 66, XXXIX b S. 85, XLI a S. 89, XLIV a S. 97, XLVI a S. 101, XLVII a u. b S. 102, XLVIII a u. b S. 105, L a u. b S. 107, LVI S. 93, LVIII a u. b S. 120.
b) Knauf mit beiden Händen gefaßt. VIII S. 15, L b S. 107.

2. Halten der Lanze.
a) Wurflanze. VIII S. 15, LVI S. 93.
b) Stoßlanze. XXXIV a S. 70, XXXIX S. 85, XLVI b S. 101, LVII b S. 119.

3. Halten des Bogens.
a) Zeigefinger gestreckt. XXXI a S. 65, XXXII a S. 66.
b) Kleiner Finger gestreckt. XXXIX S. 85, LVI S. 93, LXX a S. 56.

4. Halten von Arbeitsgerät.
Nummern unter Schmiede, Hacke und Baugerät, Axt S. 92. Für Steuerruder unter Schiff S. 90.

5. Tragen von Lasten.
Nummern unter Säcke und Faß S. 92.

6. Halten von Zügeln.
XI a S. 26, XXXIV a S. 79, XXXV S. 73, XL a S. 86, XLI b S. 89, XLII a S. 90, LVII b S. 119, LXV b S. 45.

7. Halten von Fackeln (vgl. S. 92) und Stäben.
XX b S. 133, XXII a S. 129, XXVIII a S. 146, XXXIV b S. 70, LXIX b S. 55.

8. Halten von Pokalen. Vgl. Trinkgeschirr und Schüsseln S. 92.

b) die Angabe der Umgebung.

Innenraum.

1. Aedicula.
   a) Mit Türmen. XXa S. 133.
   b) Mit Türangabe kombiniert. XVIIa u. b S. 126, XVIII S. 3, XXb S. 133.
2. Arkade: Drei Bogen.
   LIIIb S. 112, LVIIa u. b S. 51, LXVIIIb S. 52, LXIXa S. 55, LXXIa u. b S. 59, LXXIIa u. b S. 60.
   a) Die drei Bogen ruhen auf Konsolen. LXII S. 38, LXIVb S. 42.
   b) In jedem Bogenzwickel sitzt ein Türmchen. LXVIa u. b S. 46.
   c) Zwei Bogen sind mit einer Türe kombiniert. LXVa S. 45.
   d) Anderthalb Bogen sind mit einer Türe kombiniert. LXVIIIa S. 52.
   e) Überdies steht im Bogenwinkel ein Türmchen. LXIXb S. 55.
   f) Oder sie ruhen auf Konsolen. LXIVa S. 42.
3. Ein Bogen auf zwei Säulen ruhend. VIIb S. 2, Xb S. 25.

Stadt und Burg.

1. Mauer und Turm.
   I S. 1, IXa S. 16, XXXIXb S. 85, XLIIIa S. 94, LXVb S. 45, LXXa S. 56.
2. Mauer, Turm und Tor.
   IIIb S. 8, XXXVIIIb S. 80, XLb S. 86, XLIIb S. 98.
3. Mauer und Torturm.
   a) Tor offen. Vb S. 12, XLIVa S. 97.
   b) Nur Toröffnung. XIVa S. 33, XVIa S. 125, XXVIIIa S. 146, LVIIIa S. 120.
4. Mauer mit Tor.
   IIa S. 7, IXb S. 16, XXXIIb S. 66, XLIIIb S. 94, LIXb S. 35.
5. Mauer.
   VIII S. 15, XXXV S. 73, LVIa S. 93.

6. Torturm.
   XXXIb S. 65.
7. Mauer mit zwei Türmen.
   XXVIIb S. 146.

Türen.

1. Türöffnung.
   LXVa S. 45, LXIXb S. 55.
2. Offene Türe.
   a) Zweiflüglige Türe. IIa S. 7. Vb S. 12, XXXIIb S. 66, XLIVa S. 97.
   b) Einflüglige Türe. IXb S. 16, XVIIIa S. 3, XXb S. 133, XLIIIb S. 94, LIXb S. 35, LXIVa S. 42, LXVIIIa S. 52.
3. Geschlossene Türe.
   IIIb S. 8, XVIIa u. b S. 126. XXXVIIIb S. 80. XLb S. 86. XLIIb S. 90.

Zelt.

a) Tuch um Stangen geschlungen. XXXIXb S. 85.
b) Tuch um Bildrahmen geschlungen. IS. 1, XLIVb S. 97, LXS. 36.
c) Nur Dach sichtbar. XLIa S. 89.

Terrainangaben.

1. Schollenboden. XVIIIb S. 3.
2. Hügelsilhouette.
   a) Einfach. Vb S. 12, VIII S. 15, XVIa S. 125, XXXIIb S. 66.
   b) Mit Lilienzeichnung. I S. 1 (überdies grün bemalt) IIa S. 7. IIIa u. b S. 8, XIVa S. 33.
   c) Fels des Cerberus. XXIIIb S. 130.
   d) Berg der Unterwelt. XXIIIa S. 130.

Baum.

XIb S. 26. XXXIa S. 65.

Wolken.

XIIIa S. 18. XXXVIIa S. 79.

Meer.

IIa u. b S. 7. IIIa S. 8. XVIa S. 125. XIXa S. 24. XXIVb S. 139. XXXVIIIb S. 80. XLVa S. 98. XLIXa S. 106.

Unterweltströme.

XXIIb S. 129. XXIIIa S. 130.

Feuerstrom.

XXIa u. b S. 134. XXIIa S. 129.

Feuer.

XVIIa u. b S. 126. XVIIIa S. 3. XXIa S. 134.

Schiff.

1. Langschiff.

XLa S. 86. XLVa S. 98.

mit Kastel. XLIIIb S. 105. XLIXa S. 106.

2. Rundschiff.

IIa u. b S. 7. IIIa S. 8. XIVa S. 33. XVIa S. 125. XIXa S. 4. XXIIa u. b S. 129. XXXVIIIb S. 80.

mit Kastel. XXIVb S. 139.

Grabbauten.

LIIIb S. 112 (Pallas). LXII S. 38 (Camilla).

Sarkophage.

XVIIIb S. 3. LIIIb S. 112. LXII S. 38.

II. Antiquarisches.

1. Möbel.

Hocker. IVa S. 11. XXVI S. 29. XXXb S. 30. XXXIIIa u. b S. 69. XXXVIIIa S. 80. LIVa u. b S. 115. LVa u. b S. 116. LXIIIa u. b S. 41. LXVIIb S. 51. LXVIIIa S. 52.

XXVb S. 140 (thronartig erhöht).

Bank. VIIb S. 12. Xb S. 25. XVa u. b S. 34. LIIb S. 111.

Stuhl. VIb S. 21. XIVb S. 33. XXXIIIb S. 69. LXIVa u. b S. 42. LXVa S. 45. LXVIa u. b S. 46. LXVIIb S. 51. LXVIIIb S. 52.

Schreibpult: LXIXa S. 55.

Tisch. VIIa S. 12. XIIa S. 17. XXVb S. 140.

Bett. Xa S. 25, XIXb S. 4, XXXVIIa S. 79, LXVIIa S. 51 LXXIa u. b S. 59, LXXIIa u. b S. 60.
Bahre. LIa u. b S. 108, LIIa S. 111, LXIb S. 37.
Ofen. VIa S. 21.

2. Textiles.
Hockerbezug. LXVIIb S. 51.
Kopfkissen. XIIb S. 17, XIXb S. 4, LXVIIa S. 51, LXXIa u. b S. 59, LXXIIa u. b S. 60.
Sitzkissen. XIVb S. 33, XVb S. 34, XXXb S. 30, LIIb S. 111, LXVIb S. 46, LXVIIb S. 51, LXVIIIa u. b S. 52.
Bettdecken. Xa S. 25, XIIb S. 17, XIXb S. 4, XXXVIIa S. 79, LXVIIa S. 51, LXXIa S. 59, LXXIIa S. 60.
Altartücher. XXa u. b S. 133.
Bahrentücher. LIb S. 108, LIIa S. 111, LIIIa S. 112, LXIb S. 37.
Schabracken. XXXV S. 73, XXXIXa S. 85, XLa S. 86, XLIIa S. 90, LXVa u. b S. 45.
Covertiuren. XXXIVa S. 70, XLVIb S. 101.
Kleider. XXVI S. 29, XXXb S. 30, XXXIIIa S. 69.
Mantelborten. IVa S. 11, VIa u. b S. 21, VIIb S. 22, XIIIb S. 18, XIVb S. 33, XVIb S. 125, XXVI S. 29, XXXIIIb S. 69, LIVa u. b S. 42, LXVa S. 45.
Kleiderborten. XXIIa S. 129, XXVI S. 29.
Halsriemen der Schilde: XLVIII S. 105, L S. 107, LVIIb S. 119, LVIIIa S. 120.
Pelzbesatz. VIa S. 21, VIIa S. 22, XIa S. 26, XIIa S. 17, XIVb S. 33, XVIb S. 125, XXVI S. 29, XXXb S. 30, XXXIIa S. 69, XXXV S. 73, XXXVIb S. 74, XXXVIIIa S. 80, LIIb S. 111, LXIVa u. b S. 42, LXVa S. 45, LXVIb S. 46, LXVIIb S. 51, LXVIIIa S. 52.
Pelzfutter. XIIIb S. 18, LXVIIa S. 51.
Kronen. I S. 1, IVa S. 11, VIa u. b S. 21, VIIa u. b S. 22, XIIa S. 17, XIVb S. 33, XVa u. b S. 34, XXVI S. 29, XXXb S. 30, XXXIIIa u. b S. 69, XXXVIa u. b S. 74, XLa S. 86, XLIIb S. 90, XLIVa u. b S. 97, XLVa u. b

S. 98, XLVIb S. 101, XLVIIa u. b S. 102, XLVIIIa u. b S. 105, ILa S. 106, LIIb S. 101, LIIIa u. b S. 112, LIVa u. b S. 115, LVa u. b S. 116, LVI S. 93, LVIIa S. 119, LXI a u. b S. 37, LXIIIa u. b S. 41, LXIVa u. b S. 42, LXVa S. 45. LXVIIb S. 51, LXVIIIa S. 52.

Scepter. XXVI S. 29.

Trinkgeschirr und Schüsseln: VIb S. 21, VIIa S. 22. XIIa S. 17, XXVa S. 140, XXVI S. 29, LXXb S. 56.

Messer und Brote. VIIa S. 22. XIIa S. 17. XXVa S. 140, LXXb S. 56.

Altarleuchter. XXa S. 133.

Fackeln. IXa S. 16, XXXIIb S. 66. XLa S. 86. LXIb S. 37.

Säcke. IIIa S. 8, XIVa S. 33.

Fass. XXVIIa S. 146.

Schmiede. XXXVIIb S. 79.

Hacke und Baugerät. XXVIIb S. 145.

Axt. LIa S. 108.

3. Kleidung.

a) Frauenkleidung.

Untergewand und Kleid. IVa S. 11, Xb S. 25, XIVa S. 139, XVa S. 34, XVIa u. b S. 125, XVIIb S. 126, XVIIIa u. b S. 3, XXa u. b S. 133, XXXIb S. 65, XXXVIIb S. 79, LIIIa u. b S. 112.

Mantel. VIa u. b S. 21, XIVb S. 33, XVIb S. 125, XXXb S. 30, XXXIIIb S. 69, XXXV S. 73, LIIb S. 111, LXIVa u. b S. 42, LXVa S. 45, LXVIb S. 46, LXVIIb S. 51 LXVIIIa S. 52.

Engärmliger Rock. LXIVb S. 42, LXVa S. 45, LXVIa S. 46. LXVIIIa u. b S. 52, LXIXa u. b S. 55.

Gürtel. LXIXb S. 55.

Hemd. Xa S. 25, LXVIIa S. 51.

Haartracht. IVa S. 11, VIa S. 21, XIIa S. 17, XIVb S. 33, XVa S. 34, XXXVIIb S. 79, LIIb S. 111, LIIIa u. b S. 112, LXIVa u. b 42, LXVa S. 45, LXVIIa u. b S. 51.

Diadem. Vb S. 12. VIa S. 21, LXVb S. 45.
Schleier. Xa u. b S. 25, XVa u. b S. 24. XVIb S. 125, XVIIb S. 126, XVIIIa u. b S. 3.
Amazonen.
Ärmeltunika. XXXVIa u. b S. 74, LXIa S. 73. LXVIIb S. 51.
Mantel. XXXV S. 73, XXXVIb S. 74.
Pallium. XXXV S. 73.
Kopfbinde. XXXV S. 73, XXXVIa u. b S. 74, LXIa S. 37.
b) Männerkleidung.
Ärmeltunika mit Brustschlitz. VIa S. 21, XLb S. 86, XLIIa, S. 98.
Gürtel. Va S. 12, XIIIa u. b S. 18, XVIIIb S. 3, XXIX S. 29, XXXVIb S. 74, XXXIXa S. 85, XLa S. 86, LIIb S. 111, LX S. 36.
Hosen. XXVIIb S. 145.
Hemd. XIXb S. 4, LXXIa u. b S. 59, LXXIIa u. b S. 60.
Chlamys. IVa S. 11, XXIa S. 134, XXIIIb S. 130, LXIa S. 37.
Pallium. IVa S. 11, Va S. 12, VIa S. 21, VIIa u. b S. 22, XIIa S. 17, XIIIa u. b S. 18, XVa u. b S. 34, XVIa S. 125, XXa S. 133, XXIVa S. 139, XXVb S. 14, XXIX S. 29, XXXa S. 30, XXXIIIa S. 69, XXXVIa S. 74, LIVa S. 115, LXXa S. 56.
Kappe (penula). XXVIIIb S. 146.
Mantel. IVb S. 11, XIIIb S. 18, XIXb S. 4, XXXVIIIa S. 80, LX S. 36, LXIIIa S. 41, LXVb S. 45, LXXb S. 56.
Königskleid. XXVI S. 29, XXXb S. 30, XXXIIIb S. 69.
Fußbekleidung. XVIIIa S. 80, XXXIVb S. 70, XXXVIIb S. 79, LIVa u. b S. 115, LXIIIa S. 41.
Kopfschmuck. IVa S. 11.
Schweifkappe. IIb S. 7, XIXa S. 4, XXIVb S. 139.
Kappe. XXVIIb S. 145.
Hüte. XXVIIb S. 145, XXVIIIb S. 146.
c) Jagdausrüstung. XIa S. 26, XXXIa u. b S. 65, XXXIIa S. 66.
d) Ritterausrüstung.
Kleider unter dem Halsberg. I S. 1, XLIVb S. 97, XLVa S. 98.

Halsberg. I S. 1, VIII S. 15, XXXVIIb S. 79, XXXVIIIa S. 80, XXXIX S. 85, XLIVa u. b S. 97, XLVa S. 98, XLIX S. 106, LVIIIa S. 120, LIXb S. 35.
Hosen. XLVa S. 98, LVIIa S. 119.
Waffenrock. VIII S. 15, XXXIIb S. 66, XXXIVa S. 70, XLVa S. 98.
Amazonen. LVI S. 93, LVIIb S. 119, LVIII a u. b S. 120, LIXa u. b S. 35.
Riemen des Schildes. VIII S. 15, XXXIIb S. 66, XXXIXb S. 85, XLVIIb S. 102, XLVa S. 98, LVI S. 93.
Schwert und Lanze vgl. Halten des Schwertes und der Lanze S. 87.
Fußvolk. XXXIIa S. 66, XXXIVb S. 70, XLb S. 86, XLIIIb S. 94, LVIIIa S. 120.
Bogenschützen. VIII S. 15, XXXIVb S. 85, LVI S. 93.
Hufbeschlag. Vb S. 12, XI a u. b S. [illegible], XXXI a u. b S. 65, XXXIVa S. 70, XXXV S. 73.
Pferd ruhig stehend. LXVb S. 45.
Schrittstellung. IIIb S. 8, Vb S. 12, XLIIa S. 90.
Galopp. XXXIVa S. 70, XXXIXa S. 85, XLVb S. 98, LVIIb S. 119,
Passgänger. XXXV S. 73, LIIa S. 111.
Verschiedene Aufzäumung. XLVa S. 98, LIIa S. 111, LXIb S. 37, LXVb S. 45.
Herrensattel. XXXV S. 73, XXXIXa S. 85, XLa S. 86, XLIb S. 89, XLIIa S. 90, XLVb S. 98.
Damensattel. XIa u. b S. 26.
Steigbügel und Sporen. XXXIVa S. 70, XLa S. 86, XXXV S. 73, XLIb S. 89, XLVb S. 98.
Covertiure. XXXIVa S. 70, XLVIb S. 101.
Widder. XLIIIa S. 94.
Fackeln. Vgl. S. 92.

Zweiter Teil.

Die Handschrift.

A. Geschichte der Handschrift.

Die Berliner Eneide wurde laut Katalog 1823 von der Bibliothek für 200 Taler erworben. Weitere Auskunft über die Hs. geben uns Notizen in der Hs. selbst, d. h. die eingeschriebenen Devisen und eingeklebten Zettel mit Berichten.

Die Spiegel der Innendeckel sind mit Papier beklebt und mit Devisen und Kritzeleien bedeckt.

Erwähnenswert ist auf dem vorderen Vorsatzpapier die Devise

„1547 Nichts pleibt ungerochen
Veldthainer".

Am unteren Querrande ein Briefanfang, 1562 datiert. Als letzte Hand findet sich

Vertrau Gott Erwarts
Ca Bennzler MPP (manuspropria).

Im hinteren Deckel tritt uns wieder der Name Veldhainer, diesmal aber nur mit d geschrieben, entgegen. In der linken Ecke oben steht eine Devise in französischer Sprache: „Je assaye de plusieurs fortes Jaghej (?) 1548".

1544 datiert ist ein Spruch, der lateinisch und deutsch abgefaßt ist: „verbum domini manеat in aeternum. Des Herren Wort bleibt in Ewigkeit.".

Bemerkenswert sind noch zwei Notizen, die eine ist mit dem Namen H. Weinfurter MPP gezeichnet, die andere enthält ebenfalls einen Namen, sie lautet: „1546 stirbt Joh. Erbardtt (LS)".

Schließlich ist noch eine moderne Einschrift in der Ecke rechts unten zu erwähnen: „Eneit gedichtet von Heinrich von Veldeke in der zweiten hälfte des 12. jahrh.".

Auch auf den Blättern der Hs. kommen Federproben, De-

visen und Briefanfänge vor, doch handelt es sich da nicht nur um Schriften des XVI. Jahrhunderts, wie auf dem Vorsatzpapier. Eine Hand des XIV. oder XV. Jahrhunderts hat in einem Bild S. 93 über die Figur, die Camilla darstellt, die Bezeichnung „frw chamilla" geschrieben. Der Schreiber wußte also um die Bedeutung des Bildes. Die älteste Schrift stammt aus dem XIV. Jahrhundert. Sie hat zu der Darstellung des Waffenganges zwischen Eneas und Pallas S. 85 eine Formel beigeschrieben, deren Sinn unverständlich ist: „Mont Alban swir herolt". Das erste Wort ist offenbar einfach die Abschrift des Namens, der über die Festung der unteren Darstellung geschrieben ist.

Die eingeklebten Notizen enthalten nicht viel mehr als diese spärlichen Angaben. Mit einem modernen Vorsatzpapier ist ein Notizblatt eingebunden, auf dem eine Nachricht steht, die „Hessen Cassel 1822" datiert [1]) und von Carl Caravacchi unterschrieben ist. Dieser gibt an, daß er bei einem Althändler im südlichen Deutschland den Codex kaufte, als aus dem Besitz eines der aufgelösten bayrischen Klöster stammend.

Ein kleiner Zettel, früher eingeklebt, jetzt lose einliegend, ist M. 23/8 42 HFM datiert und signiert. Er enthält eine Notiz, die darauf hinweist, daß der Codex kein Bibliothekzeichen hat, daß die Devisen und Federproben auf Privatbesitz schließen lassen, und darum der Codex vielleicht nie einem Kloster gehörte. HFM deutet Behaghel als Hans Ferdinand Massmann, was sicher richtig ist [2]). Ob die moderne Inschrift im hinteren Deckel, wie Massmann in dieser Notiz meint, von Jacob Grimms Hand stammt, läßt sich wohl nicht sicher bestimmen: nach Vergleich mit Autographen scheint es mir möglich. Die Einschrift in den Codex wäre mit zum Schönschreiben verstellter Hand geschrieben.

[1]) Vgl. Behaghel: Eneide Heinrichs von Veldeke, Heilbronn 1882 S. III.

[2]) Massmann wurde 1812 von München nach Berlin berufen. Vgl. Allg. deut. Biographie XX S. 569.

B. Beschreibung der Handschrift.

Die Hs. ist in zwei lederüberzogene Holzdeckel gebunden. Im hinteren Deckel in der Mitte des äußeren Randes ist ein Nagel eingeschlagen, der den Rest eines eingelassenen Lederriemens hält, welcher zum Verschluß diente. Der Einbandrücken ist breiter als es die Pergamentlagen erfordern, stammt also aus der Zeit, da die Hs. noch vollständig war. (Vgl. S. 98.)

Das Pergament der Hs. ist von sehr ungleicher Dicke. Die Textblätter zeigen oft kleine Löcher und geflickte Risse, auf die die Schrift Rücksicht nimmt. Für die Bildblätter wurde immer Pergament verwandt, das keine Löcher hat. Das Pergament ist ziemlich vergilbt und an den Rändern stark abgegriffen. Die Lagen waren längere Zeit ungebunden, das zeigt die besonders starke Vergilbung ihrer äußersten Blätter. Am Rande der ersten Lage ist eine Stelle ausgebrannt, und zwar sieht es aus, als ob auf das zweite Blatt ein sengender Gegenstand, vielleicht eine glühende Kohle, gefallen wäre; denn um das Loch zieht sich ein breiter, dunkler Streifen.

Die Blätter sind ungleich beschnitten, ihre Größe wechselt ständig etwas. Die Höhe variiert zwischen 24,9 und 25,9 cm und ist durchschnittlich 25,3 cm. Die Breite variiert zwischen 16,8 und 17,3 cm und ist durchschnittlich 17,2 cm.

Der Text ist zweispaltig und dreispaltig geschrieben.

Bei den zweigespaltenen Blättern ist der Schriftraum ungefähr 22,5 cm hoch und 13,5 cm breit, die Spaltenbreite beträgt durchschnittlich 6,5 cm. Bei dreispaltiger Schreibung ist die Höhe 22,5 bis 23,5 cm, die Breite durchschnittlich 15 cm, die durchschnittliche Spaltenbreite 4,2 cm.

Die Handschrift ist von moderner Hand mit Tinte fortlaufend paginiert, und zwar steht in der äußeren Ecke oben die Zählung der Seiten, in der Ecke unten die der Bilder.

Der Codex wird durch 5 Lagen gebildet, die nachträglich verbunden sind. Die erste Lage umfaßt 8 Doppelblätter

(S. 1—32), dann folgen zwei vereinzelte Bildblätter (S. 33—36). Das erste dieser Blätter (S. 33—34) ist mit einem Falz am modernen Vorsatzpapier vorn befestigt. Etmüller meint, es gehöre zur zweiten Lage. Das zweite Blatt (S. 35—36) wird von Behaghel zur zweiten Lage gerechnet, es ist aber wahrscheinlich die zweite Hälfte (und nicht die erste, wie man nach Behaghel annehmen müßte) eines Doppelblattes; das zeigt die Faltung des inneren Randes nach der ersten Lage zu. Allerdings spricht die Reihenfolge der Illustration für Behaghels Annahme. Die zweite Lage enthält 7 Doppelblätter (S. 37—62). Davon fehlt Bl. 1, ein Textblatt, das ist die vordere Hälfte des äußersten Doppelblattes. Die dritte Lage besteht aus 8 Doppelblättern (S. 63—90), hier fehlt ebenfalls Bl. 1, ein Bilderblatt. Ferner fehlt Bl. 12, auch ein Bilderblatt, es ist die zweite Hälfte des fünften Doppelblattes. Die vierte Lage enthält 8 Doppelblätter (S. 91—122), die fünfte Lage 7 Doppelblätter (S. 123—148). Hier fehlt aber Bl. 11, ein Bilderblatt, es ist die zweite Hälfte des vierten Doppelblattes.

In der Handschrift wechseln je ein Text- und ein Bildblatt ab. Die folgende Lagenübersicht erläutert dieses System und gibt die Unterscheidung der Haar- und der Fleischseite des Pergamentes, ferner die Zeilenzahl des Textes, die sich einige Male ändert.

Lage I

Bl. 1 S. 1—2	recto Haarseite Bild Text 46 Zeilen verso Fleischseite	Bl. 16 S. 31—32	recto Fleischseite 47 Zeilen verso Haarseite
Bl. 2 S. 3—4	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite	Bl. 15 S. 29—30	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite
Bl. 3 S. 5—6	recto Fleischseite 47 Zeilen verso Haarseite	Bl. 14 S. 27—28	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite
Bl. 4 S. 7—8	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite	Bl. 13 S. 25—26	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite

Bl. 5 S. 9—10 recto Haarseite
47 Zeilen
verso Fleischseite

Bl. 6 S. 11—12 Dünnes Pergament
Bilder
Seiten nicht feststellbar

Bl. 7 S. 13—14 recto Fleischseite
47 Zeilen
verso Haarseite

Bl. 8 S. 15—16 recto Fleischseite
Bilder
verso Haarseite

Bl. 12 S. 23—24 recto Fleischseite
46 Zeilen
verso Haarseite
47 Zeilen

Bl. 11 S. 21—22 Wie Bl. 6 Bilder

Bl. 10 S. 19—20 recto Haarseite
47 Zeilen
verso Fleischseite
46 Zeilen

Bl. 9 S. 17—18 recto Haarseite
Bilder
verso Fleischseite

Bl. 17 S. 33—34 recto Haarseite
Bilder
verso Fleischseite

Bl. 18 S. 35—36 recto Haarseite
Bilder
verso Fleischseite

Lage II

Bl. fehlt

Bl. 19 S. 37—38 recto Fleischseite
Bilder
verso Haarseite

Bl. 20 S. 39—40 recto Haarseite
47 Zeilen
verso Fleischseite
46 Zeilen

Bl. 21 S. 41—42 recto Haarseite
Bilder
verso Fleischseite

Bl. 22 S. 43—44 recto Haarseite
46 Zeilen
verso Fleischseite
47 Zeilen

Bl. 23 S. 45—46 recto Fleischseite
Bilder
verso Haarseite

Bl. 24 S. 47—48 recto Fleischseite
47 Zeilen
verso Haarseite

Bl. 31 S. 61—62 recto Fleischseite
47 Zeilen
verso Haarseite
49 Zeilen

Bl. 30 S. 59—60 recto Haarseite
Bilder
verso Fleischseite

Bl. 29 S. 57—58 recto Fleischseite
47 Zeilen
verso Haarseite

Bl. 28 S. 55—56 recto Fleischseite
Bilder
verso Haarseite

Bl. 27 S. 53—54 recto Fleischseite
47 Zeilen
verso Haarseite

Bl. 26 S. 51—52 recto Haarseite
Bilder
verso Fleischseite

Bl. 25 S. 49—50 recto Haarseite
47 Zeilen
verso Fleischseite

Lage III

Bl. 1 fehlt

Bl. 45 S. 89—90 recto Fleischseite
Bilder
verso Haarseite

Bl. 32	S. 63—64	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite 48 Zeilen	Bl. 44	S. 87—88	recto Fleischseite 48 Zeilen verso Haarseite
Bl. 33	S. 65—66	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite	Bl. 43	S. 85—86	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite
Bl. 34	S. 67—68	recto Fleischseite 48 Zeilen verso Haarseite 47 Zeilen	Bl. 42	S. 83—84	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite 48 Zeilen
Bl. 35	S. 69—70	recto Haarseite verso Fleischseite			Herausgerissenes Blatt
Bl. 36	S. 71—72	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite	Bl. 41	S. 81—82	recto Fleischseite 46 Zeilen verso Haarseite 47 Zeilen
Bl. 37	S. 73—74	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite	Bl. 40	S. 79—80	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite
Bl. 38	S. 75—76	recto Fleischseite 47 Zeilen verso Haarseite	Bl. 39	S. 77—78	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite 46 Zeilen

Lage IV

Bl. 46	S. 91—92	recto Haarseite 48 Zeilen verso Fleischseite	Bl. 61	S. 121—122	recto Fleischseite 48 Zeilen verso Haarseite
Bl. 47	S. 93—94	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite	Bl. 60	S. 119—120	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite
Bl. 48	S. 95—96	recto Fleischseite 48 Zeilen verso Haarseite	Bl. 59	S. 117—118	recto Haarseite 48 Zeilen verso Fleischseite
Bl. 49	S. 97—98	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite	Bl. 58	S. 115—116	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite
Bl. 50	S. 99—100	recto Haarseite 48 Zeilen verso Fleischseite	Bl. 57	S. 113—114	recto Fleischseite 47 Zeilen verso Haarseite 48 Zeilen
Bl. 51	S. 101—102	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite	Bl. 56	S. 111—112	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite
Bl. 52	S. 103—104	recto Fleischseite 48 Zeilen verso Haarseite	Bl. 55	S. 109—110	recto Haarseite 48 Zeilen verso Fleischseite 47 Zeilen
Bl. 53	S. 105—106	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite	Bl. 54	S. 107—108	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite

Lage V

Bl. 62 S. 123—124	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite	Bl. 74 S. 147—148	recto Fleischseite 47 Zeilen* verso Haarseite
Bl. 63 S. 125—126	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite	Bl. 73 S. 145—146	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite
Bl. 64 S. 127—128	recto Fleischseite 47 Zeilen verso Haarseite	Bl. 72 S. 143—144	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite
Bl. 65 S. 129—130	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite		Herausgerissenes Blatt
Bl. 66 S. 131—132	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite 46 Zeilen	Bl. 71 S. 141—142	recto Fleischseite 47 Zeilen verso Haarseite
Bl. 67 S. 133—134	recto Fleischseite Bilder verso Haarseite	Bl. 70 S. 139—140	recto Haarseite Bilder verso Fleischseite
Bl. 68 S. 135—136	recto Fleischseite 46 Zeilen verso Haarseite 47 Zeilen	Bl. 69 S. 137—138	recto Haarseite 47 Zeilen verso Fleischseite

Alle Textblätter sind liniiert. Zunächst wurden mit einem Zirkel Punkte gestochen, um die Linien zu bestimmen, dann die Linien mit einem Griffel in das Pergament eingegraben.

In Lage I sind beim Beschneiden der Blätter die Zirkellöcher am äußeren Längsrand meist stehen geblieben. Diese Löcher bezeichnen die Abstände der Querlinien und wurden auf jedem Blatte von der Recto- zur Versoseite gestochen, durchschnittlich 0,8 cm vom Rand entfernt. Am unteren Querrand sind 2—3 Punktpaare erhalten, je nachdem zweispaltige oder dreispaltige Schreibung vorgesehen war. Diese Punktpaare bezeichnen auf den ersten Blättern den Abstand der Schriftspalten, später umfassen sie die Buchstaben, die als Anfang jedes Reimpaares ausgerückt wurden. Bl. 10 (S. 19—20) zeigt außer der Spaltenliniierung noch Blindlinien, die die ausgerückten Buchstaben einrahmen. Im allgemeinen aber findet sich nur Liniierung für die Spaltenbreite. Alle diese Maße

* Bl. 62 recto (S. 123) enthält die mittlere Spalte nur 46 Zeilen, da in der Mitte eine Zeile freigelassen ist.

ändern ständig etwas, so daß kein Blatt mit dem anderen genau übereinstimmt. In Lage II, Lage III und Lage IV sind die Blätter stärker beschnitten als in Lage I, von den Zirkelpunkten ist deshalb fast nichts stehen geblieben, auch die Liniierung selbst ist kaum zu erkennen. Der Text in Lage V ist dreispaltig geschrieben, daß aber zuerst zweispaltige Schreibung beabsichtigt war, zeigt das erhaltene Punktpaar am oberen Querrande.

Auch auf den Bildblättern finden sich Zirkellöcher. Bald bezeichnen sie eine Textliniierung, bald die Begrenzungslinien des Bildrahmens. Daß die Textliniierung auf die Bildblätter ausgedehnt wurde, finden wir in noch viel späterer Zeit, z. B. in der Manessehs. (Bild des Markgrafen Otto von Brandenburg). Bl. 1 der ersten Lage nimmt eine Sonderstellung ein; denn die Rectoseite ist Bildblatt, die Versoseite aber Textblatt. Die Punktierung am äußeren, senkrechten Blattrande bezeichnet Querliniierung, die zwei Punktpaare am unteren Querrande dreispaltige Schrift, der Text ist aber zweispaltig geschrieben.

Auf jeder Bildseite sind zwei Darstellungen. Ihre Umrahmung besteht aus zwei senkrechten und drei wagrechten Streifen.

Die senkrechten Rahmenstreifen werden durch zwei Punktpaare am oberen oder unteren Querrand bezeichnet, die Querstreifen durch Punkte am senkrechten, äußeren Blattrand. Der Rahmenstreifen besteht aus vier parallelen Tintenlinien. Die Fläche zwischen den zwei innern ist mit Farbe ausgefüllt, der millimeterbreite Zwischenraum zwischen den inneren und äußeren ist weiß gelassen. Nur für die Querstreifen bezeichnen die Zirkelpunkte alle vier rahmenden Tintenlinien. Diese Punkte sind länglich, das äußere Paar ist quer, das innere Paar senkrecht gestellt. Am oberen oder unteren Querrand des Bildblattes findet sich manchmal ein Punktpaar für zweispaltige Textliniierung.

Der Text der Dichtung beginnt Bl. 1 verso, nach moderner Zählung S. 2. Er ist in Minuskelschrift geschrieben, die eckige

Brechung der runden Formen aufweist. Die Schäfte sind ungebrochen, doch finden sich Ansätze zu einer Brechung, besonders bei l und bei f.

Der Text ist zunächst zweispaltig geschrieben. Die Strophen beginnen mit roten Initialen, am Ende von Strophe eins, zwei, fünf, sechs wird der freie Raum der letzten Linie durch eine rote, wagerechte Wellenlinie ausgefüllt. Am Ende der einzelnen Verse stehen Reimpunkte. Die Verse sind teilweise abgesetzt, teilweise unabgesetzt geschrieben. Von Vers acht an versucht der Schreiber den Anfangsbuchstaben der Reimpaare etwas herauszurücken, er vergrößert dabei die Minuskeln, so e und d, oder er setzt Majuskeln B, D, V, S. Nach vier Versen gerät er aus dem Absetzen heraus, es entsteht ein unregelmäßiges Schriftbild. In Strophe zwei ist überhaupt kein Anfangsbuchstabe herausgerückt, in Strophe drei einmal die vergrößerte Minuskel z. In Strophe vier sind drei Hinausrückungen, die Majuskeln S, D; in Strophe fünf drei Hinausrückungen, die Majuskel S; in Strophe sechs keine usw. Auf Blatt 3 verso (S. 6) beginnt Strophe elf. Ettmüller nimmt von hier bis zum Schluß eine andere Hand an, Behaghel lehnt das ab und schreibt den ganzen Text nur einer Hand zu. Jedenfalls tritt Federwechsel ein. Von hier an ist der Text dreispaltig geschrieben, die Verse sind abgesetzt, hie und da unterlaufen allerdings Unregelmäßigkeiten, indem zwei Verse in einer Linie stehen. Von der zweiten Spalte an wird der Anfangsbuchstabe eines jeden Reimpaares herausgerückt, und zwar werden dabei sowohl Majuskeln wie vergrößerte Minuskeln verwandt.

Bl. 1 verso (S. 2) stehen über den Reimpunkten feine Haarstriche, die nach rechts oben laufen. Bei l, n, f, p, r laufen feine Haarstriche vom Ende des Unterschaftes nach rechts oben, e hat eine wagerechte Zunge, h einen Haarstrich nach links unten. In der zweiten Linie geht vom Ende des Unterschaftes von f ein Haarstrich nach links unten, ebenso bei q in der ersten Zeile der dritten Strophe. In der zweiten Spalte

findet sich häufiger Richtungswechsel des Haarstriches von f. Die gleichen Charakteristika wie Bl. 1 zeigt die erste Spalte von Bl. 3 recto. In der zweiten Spalte wird die Schriftrichtung steiler, in der vierzehnten Zeile wird die Schrift dünner. Nur h und ȝ haben Haarstriche nach links unten, alle anderen Buchstaben nach links oben. Die Haarstriche über den Reimpunkten werden kleiner und sind im letzten Drittel der Spalte zum Teil weggelassen.

Auf Bl. 3 verso ist der Schreiber eingeschrieben. Haarstriche über den Reimpunkten kommen nunmehr selten vor, auch an den einzelnen Buchstaben sind sie selten. Am häufigsten finden sie sich bei h. Wenn e am Schluß eines Verses steht, läuft eine Zunge nach rechts oben.

Die Dicke der Schrift ändert sich öfters. Von Bl. 5 an (S. 9) ist sie aber gleichmäßig. Immerhin veranlaßt auch noch von da an die sich ändernde Zeilenzahl hier und da ein Kleinerwerden der Buchstaben, mit dem ein Dünnerwerden der Schrift Hand in Hand geht.

Für die einzelnen Buchstaben und Laute ist folgendes zu erwähnen:

ȝ bezeichnet im Inlaut scharfes s; im Auslaut kommt es vor in den Wörtern: daȝ (Konj.), daȝ (Artikel), baȝ, eȝ, uȝ, alleȝ.

Im Beginn der Handschrift wird ȝ auch für z verwandt, dann tritt für z, z auf, doch hält sich daneben ȝ. Auch wird z manchmal für ȝ gesetzt, z. B. ez.

f findet sich als Anlaut und als Inlaut, ist aber vor allem herrschend im Auslaut.

s als Auslaut ist selten und kommt nur im Beginn der Handschrift vor.

Für u wird die runde und die eckige Form geschrieben, für w und v nur die eckige.

Die Schreibung des u-Zeichens als o über u ist nicht regelmäßig durchgeführt. Bei ou wird v über o geschrieben, z. B. berȏbet.

Abkürzungszeichen sind wenig verwandt. uñ für und kommt häufig vor. Regelmäßig wird die Endungssilbe —er abgekürzt mit dem Zeichen ? in wid? und beim Artikel d?. Ferner ist die Endsilbe -en als Strich gegeben: vernom̄. Ebenso tritt der Strich ein für n: hāt. Für die Endung us findet sich das gewöhnliche Zeichen 9.

Betonungszeichen kommen nicht vor.

Der Schreiber des Textes hat am Anfang jeder Strophe Raum gelassen und mit einem ganz kleinen Buchstaben die Initiale angegeben, welche als Anfangsbuchstabe der Strophe diesen Platz ausfüllen sollte. Diese kleinen Buchstaben sind selten stehen geblieben, sie wurden wegradiert, wenn die Initiale ausgefüllt war. Die Initialen sind in roter Farbe ausgeführt, einige Male wurden sie vergessen.

A findet sich in Majuskelschrift, einmal als Kapitale, sonst als Unziale. Zweimal ist der Anfang des ersten Schaftes lang ausgezogen, sonst ist er als wellige Linie geschrieben.

D kommt vor als Majuskel in Kapitalschrift, weit häufiger aber in Unzialschrift.

E ist vertreten als Majuskel in Unzialschrift.

F kommt nur einmal vor als Majuskel in Kapitalschrift mit etwas gebogenen Querschäften.

G tritt einmal auf als Majuskel in stark geschwungener Unzialschrift.

H einmal als Majuskel in strenger Kapitale.

I zeigt die verschiedensten Formen. Es ist nur die Majuskel verwandt und der einfache Schaft geschrieben, bald aber wird seine Mitte betont, bald die untere Hälfte des Schaftes umgebogen, verbreitert oder in die Länge gezogen.

K kommt zweimal als Majuskel in Unzialform vor.

M ist ebenfalls als Majuskel geschrieben, einmal als Unziale, einmal als Kapitale.

L findet sich nur einmal als Unzialmajuskel.

N ist Majuskel, und zwar zweimal Kapitale, wobei das zweite Mal der zweite senkrechte Schaft in einer Welle bewegt ist; ferner einmal als Unziale.

S ist als Unzialmajuskel geschrieben, ebenso

T und U.

V kommt sowohl als Unzial- wie als Kapitalmajuskel vor.

Z findet sich zweimal als Unzialmajuskel.

Die Bewertung des Textes der Handschrift schwankt zwischen zwei Auffassungen. Ettmüller hat seiner Ausgabe den Text der Berliner Handschrift und der Münchener Handschrift cod. germ. Nr. 57 zu Grunde gelegt, da sie die zwei ältesten überlieferten Handschriften der Eneide sind. Aus dem Dialekt der Berliner Handschrift schließt Ettmüller auf eine Niederschrift dieses Exemplares in Thüringen, Franken oder Hessen. Behaghel hat die Berliner Hs. als ziemlich wertlos dargestellt. Sie gilt ihm, wie auch vielen Fachgenossen, als eine vielfach ändernde, verhochdeutschende Bearbeitung des Epos Veldekes. Diese niedere Einschätzung ist teilweise durch die Meinung hervorgerufen, die Eneide sei im gleichen Dialekt gedichtet worden wie die Legende des St. Servatius und die Lieder Veldekes. Nach den Mitteilungen von Herrn Geheimrat Roethe schätzt er die Berliner Handschrift nicht so gering ein wie Behaghel. Er sieht die hochdeutsche Temperierung der Sprache der Eneide als von Veldeke erstrebt an. Immerhin haben wir es nicht mit einem guten Texte zu tun. Die übliche Datierung schwankt zwischen dem Ende des XII. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

C. Inhalt der Handschrift.

Der Text der Dichtung ordnet sich in folgender Weise:

Die erste Lage enthält nach der Behaghelschen Ausgabe die Verse 1 bis 2127 (Ettmüller Sp. 17,1 bis Sp. 70,21). Hier muß dem Inhalt nach Lage V angeschlossen werden mit Vers 2128 bis 4411 (Ettmüller Sp. 70,22 bis Sp. 127,17), die Hs. ist

also verbunden. Es folgt darauf Lage III mit Vers 4412 bis 6714 (Ettmüller Sp. 127,18 bis Sp. 185,2), dann Lage IV, welche Vers 6715 bis 9138 (Ettmüller Sp. 185,3 bis Sp. 245,14) umfaßt. Von Lage II fehlt das erste Textblatt, daher setzt sie erst mit Vers 9449 ein, sie reicht bis Vers 11491 (Ettmüller Sp. 253,5 bis Sp. 304,1).

Es fehlen in der Handschrift Vers 11492 bis 13528, also das Ende (Ettmüller Sp. 304,3 bis 354,39). Behaghel berechnet das verlorene Stück der Hs. auf eine Lage von 16 Blättern, die Bildblätter mit eingerechnet. Wenn diese Berechnung stimmt, rechnet man auf die Blattseite 2 Bilder, so sind 32 Darstellungen verloren.

Das Thema der Darstellungen und ihre Reihenfolge ergibt sich einerseits an Hand des Textes, andererseits durch die Spruchbänder, die teilweise den Figuren beigegeben sind, und die Namen, die auf den Querrahmen über den dargestellten Personen und Städten geschrieben sind. Dadurch, daß die Lagen verbunden sind, ist auch die Reihenfolge der Bilder gestört. Überdies ist sie auch einige Male innerhalb der einzelnen Lage unrichtig. In der Inhaltsübersicht der Bilder gebe ich die richtige Reihenfolge und nummeriere die Bildseiten mit römischen Zahlen, wobei das obere Bild mit a, das untere Bild mit b bezeichnet ist. Wo eine Darstellung die ganze Bildseite einnimmt, ist kein Buchstabe beigegeben. Neben die Nummer der Bildseite ist immer die arabische Zahl der jetzigen Paginierung der Hs. gesetzt, damit die Rekonstruktionen leicht erkennbar sind.

Bildseite I S. 1. Menelaus sitzt mit drei Genossen im Zelt. Die obere Hälfte des Bildes nimmt die Stadtmauer Trojas und das Gelände vor der Stadt ein, die untere das Zelt.

Bildseite II S. 7 a. Eneas im Schiff mit vier Genossen und einem Fährmann von Troja abfahrend, weist zurück auf die brennende Stadt.

b. Das Schiff des Eneas und ein versinkendes Schiff seiner Flotte.

III S. 8 a. Eneas ist ans Land gestiegen, seine Begleiter sind im Begriff, das Schiff zu verlassen.

b. Zwei reitende Boten des Eneas erblicken zum ersten Male Karthago.

IV S. 11 a. Die beiden Boten entbieten der Königin Dido den Dienst ihres Herrn.

b. Während Eneas mit einem Genossen beim Schach sitzt, bringen die zurückkehrenden Boten die Antwort der Dido.

V S. 12 a. Eneas teilt seinen Leuten mit, daß er von Dido eingeladen ist, sie raten ihm zur Reise.

b. Eneas mit seinem Gefolge zu Pferd vor dem Tor von Karthago.

VI S. 21 a. Eneas vor der Königin.

b. Die Überreichung der Geschenke des Eneas an Dido durch Diener.

VII S. 22 a. Eneas und Dido beim Mahl.

b. Eneas und Dido im Gespräch. Die Spruchbänder sagen uns, daß der Moment dargestellt ist, da Dido den Eneas auffordert, von Troja zu erzählen.

VIII S. 15. Drei Ritter kämpfen vor Troja gegen drei Troer, die die Stadtmauer verteidigen.

IX S. 16 a. Das hölzerne Pferd der Griechen wird von einem Mann durch die eingerissene Mauer in die Stadt hineingezogen. Zwei Männer legen Feuer an die Mauer.

b. Eneas flieht mit Anchises und mit seinem Sohne. Ein Diener trägt den Anchises[1]).

X S. 25 a. Dido in Minnequal nachts auf ihrem Lager.

b. Dido sitzt mit ihrer Schwester Anna auf einer Bank. Sie hat in der Morgenfrühe die Schwester geweckt und klagt ihre Qual; Anna sucht Dido zu raten und zu helfen.

[1]) Dieses Bild entspricht genau der früheren Beschreibung der Flucht, man muß also mit der Möglichkeit rechnen, daß es gleich als zweites Bildblatt in die Handschrift einzureihen wäre. Allerdings werden die drei vorhergehenden Darstellungen ihrem Inhalte nach in der Erzählung des Eneas an Dido erwähnt. Vgl. S. 11.

XI S. 26 a. Eneas und Dido reiten aus zur Jagd, am Morgen nach Didos schlafloser Nacht.

b. Die Liebesszene unter dem Baum. Eneas hat sich mit Dido vor dem Regen unter einen Baum geflüchtet und sie in seinen Mantel gehüllt.

XII S. 17 a. Festliches Mahl am Abend nach der Rückkehr von der Jagd.

b. Eneas und Dido auf dem Lager vereint.

XIII S. 18 a. Der Befehl der Götter an Eneas, mit den Seinen aus Karthago wegzufahren.

b. Eneas teilt den Befehl der Götter seinen Leuten mit.

XIV S. 33 a. Heimliche Ausrüstung eines Schiffes zur Abfahrt.

b. Ein Diener der Dido verrät seiner Herrin das Vorhaben des Eneas, nach Latium zu entfliehen.

XV S. 34 a. Dido macht Eneas Vorwürfe, daß er sie verlassen will; er erzählt ihr von dem Befehl der Götter.

b. Dido klagt, Eneas versucht sie zu beruhigen.

XVI S. 125 a. Dido steht klagend vor dem Tor von Karthago, Eneas steigt ins Schiff.

b. Dido beauftragt ihre Schwester Anna, die „Wissaginne" zu holen, die ihre Liebe bannen soll.

XVII S. 126 a. Dido hat sich ins Schwert des Eneas gestürzt, sie fällt in den brennenden Scheiterhaufen, auf dem die Schwertscheide, das Horn des Eneas und ein Ring (den der Text nicht erwähnt) verbrennen.

b. Anna und die Wahrsagerin spähen durch die verschlossene Türe, Dido liegt in dem Feuer.

XVIII S. 3 a. Die Türe ist von einem Diener erbrochen. Die Wahrsagerin steht in der Türe, Anna bei der verbrennenden Dido und klagt.

b. Der Deckel wird auf den Sarkophag gelegt, in dem Didos Asche geborgen ist. Anna steht hinter dem Sarkophage.

XIX S. 4 a. Eneas mit vier Genossen und dem Steuermann in seinem Schiffe auf dem Meer.

b. Anchises erscheint dem schlafenden Eneas und befiehlt ihm, zur Hölle zu fahren.

XX S. 133 a. Eneas spricht mit der Sibylle (Deiphobe) und bittet sie, ihn auf seiner Fahrt zu begleiten. Sie sitzt im „Betehus", und neben ihr steht ein Altar.

b. Eneas reißt das Reis aus dem Boden, das ihn in der Unterwelt ausweisen soll, und bringt es der Sibylle.

XXI S. 134 a. Die Sibylle und Eneas stehen am Eingang der Unterwelt.

b. Die Sibylle zeigt dem Eneas die Selbstmörder, die im Feuerstrom stehen und von Löwen und Drachen gebissen werden.

XXII S. 129 a. Die Sibylle steht mit Eneas am Phlegethon[2]) und verbietet Charon seine Drohungen gegen Eneas.

b. Charon setzt die Sibylle und Eneas, die sich durch das Reis ausgewiesen haben, über den Fluß. In dem Kahn sind auch zwei Verstorbene.

XXIII S. 130 a. Eneas hält auf Befehl der Sibylle sein blankes Schwert in die Höhe, damit dessen Schein ihnen leuchte. Hinter Eneas trinken die nackten Gestalten der übergesetzten Seelen vom Flusse Oblivio Vergessen.

b. Die Sibylle kommt mit Eneas zur Höllenpforte und beschwört den Cerberus, der die beiden nicht in die Hölle hineinlassen will[3]).

XXIV S. 139 a. Die Sibylle bringt Eneas zu seinen Leuten zurück.

b. Einschiffung zur Tiberfahrt.

XXV S. 140 a. Die Troer beim Mahl. Sie haben nur aus Brot geformte Schüsseln, und Ascanius, des Eneas Sohn, redet mit Spott von dem primitiven Geschirr[4]).

[2]) Nicht Acheron (!), wie in der Aeneis und dem Roman d'Eneas.

[3]) Von den Vorgängen in der Unterwelt ist nichts dargestellt.

[4]) Die Weissagung des Anchises verkündete: wenn die Troer ihre Schüsseln essen, haben sie ihr Land gefunden.

b. Eneas schickt zwei Boten zu Latinus dem Herrn des Landes.

XXVI S. 29 a. Die Boten bringen Latinus die Geschenke des Eneas; der König verheißt, dem Orakel gemäß, dem Troer seine Tochter und seine Krone.

XXVII S. 145 a. Während der Fahrt der Boten sucht Eneas einen Berg aus, den er befestigen lassen will. Wir sehen ihn, wie er den Berg seinen Genossen weist.

b. Der Burgbau.

XXVIII S. 146 a. Verproviantierung der Burg.

b. Die fertige Festung, vor der noch zwei Männer mit Hacken arbeiten. Der Türmer stößt ins Horn und meldet die Ankunft von Leuten.

XXIX S. 29 (ist eigentlich XXVI b S. 29). Die zurückkehrenden Boten berichten Eneas, daß ihm Latinus seine Tochter zur Frau geben will.

XXX S. 30 a. Eneas verkündet den Seinen die Antwort des Latinus.

b. Die Königin (Amata), die den König Turnus zum Manne ihrer Tochter bestimmt hat, macht Latinus Vorwürfe; dieser weist ihren Zorn als unberechtigt zurück.

XXXI S. 65 a. Ascanius, Sohn des Eneas, auf der Jagd. Er hat eben den Pfeil abgeschossen auf den zahmen Hirsch, der Silviane, Tochter des Cyrus, gehört.

b. Der Hirsch ist vor der Burg des Cyrus zusammengebrochen, Ascanius kommt hinter ihm hergeritten, mit dem Horne jagend. Aus dem Burgtor tritt Silviane und hinter ihr ein Mann, wohl ihr Vater.

XXXII S. 66 a. Da die beiden Parteien nicht miteinander reden können, ist Streit ausgebrochen. Ascanius rächt einen erschlagenen Genossen, er trifft einen der beiden Söhne des Cyrus mit einem Pfeil in die Stirne.

b. Ascanius und seine Leute fechten, und brennen die Burg des Cyrus nieder.

XXXIII S. 69 a. Turnus, als Wortführer einer Gruppe,

klagt über Eneas. Latinus weist darauf hin, daß Eneas an dem Streit zwischen Ascanius und Cyrus unschuldig ist.

b. Die Königin Amata mit Turnus in ihrer Kemenate. Sie verspricht ihm, als ihrem zukünftigen Schwiegersohne, Rat und Hilfe im Kampfe gegen Eneas.

XXXIV S. 70 a. Die Ritter, die Turnus zu Hilfe kommen.

b. Das Fußvolk des Turnus.

XXXV S. 73. Die Amazone Kamille reitet, von ihren Jungfrauen begleitet, dem Turnus zu Hilfe. Von der Stadtmauer von Laurente schauen Bewohner zu.

XXXVI S. 74 a. Turnus empfängt die Jungfrau Kamille.

b. Turnus bittet Kamille um Rat.

XXXVII S. 79 a. Vulkanus hat Venus und Mars in einem Drahtnetz gefangen und ruft die Götter zu Zeugen des Ehebruchs an.

b. Venus beim schmiedenden Vulkanus. Sie bittet ihn, für Eneas eine Rüstung zu fertigen.

XXXVIII S. 80 a. Übergabe der Waffenrüstung an Eneas.

b. Eneas in einem Schiff (das offenbar von Mont Alban nach Spalante abfährt).

XXXIX S. 85 a. Kampf zwischen Eneas und Pallas im Buhurt.

b. Während der Abwesenheit des Eneas greift Turnus die Festung Montalbane an.

XL S. 86 a. Turnus läßt die Schiffe des Eneas, die im Tiber liegen, verbrennen.

b. Die Brüder Eurialus und Nisus vor Montalbane; sie sind auf dem Wege in das feindliche Lager.

XLI S. 89 a. Eurialus und Nisus ermorden die schlafenden Feinde in ihren Zelten.

b. Volzan von Laurente nimmt dem Eurialus den Helm[5]) vom Kopf. Nisus tötet einen Begleiter des Volzan mit der Lanze.

---

[5]) Eurialus hat aus dem Zelt des Mesapus einen Helm genommen und aufgesetzt. Durch dessen Leuchten wird Volzan auf die beiden Feinde aufmerksam und fängt sie.

XLII S. 90 a. Zwei Reiter mit den abgeschlagenen Köpfen des Eurialus und des Nisus.

b. An einem Galgen vor Montalbane hängen die beiden Köpfe, Turnus steht neben dem Galgen.

XLIII S. 94 a. Zwei Krieger zerstören mit einem Widder den Belfried von Montalbane. Auf dem Belfried stehen Licus und Helenor.

b. Im Graben von Montalbane erschlagen zwei Riesen, Pandarus und Bitias, mit ihren Keulen die Feinde.

XLIV S. 97 a. Turnus auf der Schwelle von Montalbane.

b. Turnus nach der Rückkehr aus dem Kampfe in seinem Zelt[6]).

XLV S. 98 a. Eneas und Pallas im Schiff, am Ufer Turnus zu Pferd; er möchte ihnen die Zufahrt abschneiden.

b. Pallas im Lanzenkampf mit Turnus.

XLVI S. 101 a. Pallas bringt durch seinen Hohn die Ritter zum Stehen, die kopflos ins Meer fliehen wollen.

b. Lanzenzweikampf zwischen Pallas und Turnus.

XLVII S. 102 a. Pallas und Turnus fechten.

b. Turnus ersticht von unten Pallas, der ihn mit dem Schwert aufs Haupt schlägt.

XLVIII S. 105 a. Pallas liegt auf der Erde; Turnus nimmt ihm einen Ring, ein Freundschaftsgeschenk des Eneas, vom Finger.

b. Ein Schiff, das in der Nähe des Kampfplatzes liegt. Ein Schütze hat daraus auf Turnus einen Pfeil abgeschossen, der in seine Brust eingedrungen ist.

---

[6]) Das Bild hat keine direkte Beziehung zum Texte. Den Begleitern des Turnus sind Namen beigeschrieben: „t o r a z“ und „dagoviz“ sind lesbar, die anderen verblaßt. Diese Namen kommen im Text nicht vor. Wenn es möglich wäre, ihren Ursprung nachzuweisen, bekäme man vielleicht einen Anhalt für die Herkunft des Bildes. Es können aber auch Fantasienamen sein. Auffällig ist, daß allein in diesen zwei Namen das geschwänzte z vorkommt.

XLIX S. 106a. Turnus ist in das Schiff gesprungen und schlägt dem Schützen den Kopf ab.

b. Eneas beklagt den toten Pallas.

L S. 107 a. Der Fürst Mezentius ficht zu Pferd mit Eneas.

b. Lausus, des Mezentius Sohn, ficht mit Eneas, der Lausus aufs Haupt schlägt.

LI S. 108 a. Drei Zimmerleute bauen mit ihren Äxten eine Bahre für Pallas.

b. Die Totenklage des Eneas an der Bahre des Pallas.

LII S. 111 a. Die Bahre des Pallas mit den durch ihn erbeuteten Pferden auf dem Wege nach Spalante. Neben der Bahre das Gefolge.

b. Ein Diener meldet Euander und der Königin die Ankunft der Leiche ihres Sohnes.

LIII S. 112 a. Euander klagt an der Bahre des Pallas.

b. Der König und die Königin klagen an dem Sarkophage des Sohnes.

LIV S. 115 a. Latinus fragt seine Ritter um Rat, wie er den Streit zwischen Turnus und Eneas schlichten soll.

b. Drances schlägt vor, Turnus solle vom Kampfe ablassen.

LV S. 116a. Latinus beschließt, daß Turnus und Eneas die Entscheidung ausfechten sollen. Turnus erklärt sich dazu bereit.

b. Ein Bote bringt den Bericht, daß die Troer aus ihrer Burg einen Ausfall gemacht und mit dem Heer des Turnus gekämpft haben.

LVI S. 93. Kamille und Turnus kämpfen mit drei Mann[*]) gegen die Verteidiger von Montalbane.

LVII S. 119 a. Turnus und seine Ritter reiten in den Wald gegen Eneas

[*]) Der Bogenschütze ist kleiner gezeichnet als die zwei Ritter, weil er ein Diener ist. Diese Gewohnheit, den Diener kleiner zu gestalten als den Herrn, ist sehr verbreitet. Vgl. z. B. die Manesschs.

b. Kamille sticht einen Ritter mit der Lanze in den Hals. (Wir wissen aus dem Text, daß es Trachon ist, der sie als Amazone verhöhnte.)

LVIII S. 120 a. Kamille macht einen Angriff auf das Tor von Montalbane.

b. Kamille verwundet mit dem Schwert den Ritter, der den Tod des Trachon rächen wollte.

LIX S. 35 a. Kamille nimmt diesem Feind den Helm ab[8]). Der Troer Arras hat den günstigen Augenblick erspäht und die Lanze auf Kamille geschleudert.

b. Ein Ritter und eine Amazone tragen die tote Kamille auf ihrem Schild durch ein Tor (offenbar das Stadttor von Laurente).

LX S 36. Zu Eneas, der in seinem Zelt sitzt, kommt ein Bote und bittet im Namen des Königs Latinus um Frieden.

LXI S. 37 a. Turnus beweint die tote Kamille.

b. Turnus, eine Fackel in der Hand, gibt der Bahre Kamillens das Geleite.

LXII S 38. Das Grabmal der Kamille.

LXIII S 41 a. Turnus erklärt, daß er sich mit Eneas im Kampfe messen will, und Latinus bestärkt ihn in diesem Vorhaben.

b. Zwei Boten melden dem Eneas den Entschluß des Turnus. Eneas erklärt sich zum Kampfe bereit.

LXIV S. 42 a. Die Königin (Amata) kommt zu ihrer Tochter Lavine.

b. Die Königin droht Lavine, sie müsse das Leben verlieren, wenn sie den Trojaner (Eneas) liebe.

LXV S. 45 a. Die Königin verläßt das Zimmer der Lavine.

b. Lavine blickt aus einem Turmfenster (in der Dichtung schaut sie vom Turme des Schlosses herab) und sieht vor der Mauer Eneas zu Pferd.

---

[8]) Es ist Chores, der „Prister" der Troer. Es heißt im Text, daß Kamille die seidenen Schnüre des Helmes mit dem Schwerte durchschnitt.

LXVI S. 46 a. In Lavine erwacht die Minne zu dem Helden. Sie versucht, sich über die ihr unbekannten Gefühle klar zu werden.

b. Lavine erkennt die von der Mutter beschriebene Minne.

LXVII S. 51 a. Lavine liegt nachts schlaflos auf ihrem Lager und fleht Frau Minne um Gnade an.

b. Die Königin versucht Lavine über ihren Gemütszustand auszuforschen.

LXVIII S. 52 a. Die Königin verläßt Lavine.

b. Klage der Lavine.

LXIX S. 55 a. Lavine schreibt Eneas einen Brief.

b. Lavine befiehlt einem Schützen, den Pfeil in den Graben zu schießen, unter dessen Federn sie ihren Brief versteckt hat.

LXX S. 56 a. Aus den zwei Fenstern eines Turmes blicken Lavine und der Bogenschütze. Eneas, zu Pferd vor der Mauer, hält den Pfeil in der Hand, den ihm sein Genosse eben aufgehoben hat.

b. Eneas abends beim Mahl.

LXXI S. 59 a. Eneas liegt wach in seinem Bette.

b. Eneas sitzt sinnend auf dem Bettrand und erkennt, daß er nur durch Lavine von seinen Schmerzen geheilt werden kann.

LXXII S. 60 a. Eneas liegt im Bett und schläft.

b. Eneas läßt sich, nachdem er einen Tag und eine Nacht geschlafen hat, von einem Diener ankleiden.

Die Bilder brechen hier ab, ihre Fortsetzung ist mit dem Texte verloren gegangen.

Bibliographie.

Abkürzungen: Bd. = Band, deut. = deutsch. Diss. = Dissertation, Jhd. = Jahrhundert, Ma. = Mittelalter, ma. = mittelalterlich.

1. Allgemeine Kunstgeschichte.

Bernath: Band II der Geschichte der Malerei von Woltmann und Woermann. 1916.

Biehler, T.: Über Miniaturmalereien. Wien 1861.

Brinkmann, A. E.: Baumstilisierungen in der ma. Malerei. Straßburg 1906.

Damrich: Regensburger Buchmalerei von der Mitte des XII. Jhd. bis zum Ende des XIII. Jhd. Münchener Diss. 1902.

Ders.: Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jhd. aus Kloster Scheyern. Straßburg 1904.

Ebe: Deutscher Cicerone Bd. III. 1898.

Hascloff: La miniature dans les pays cisalpins depuis le commencement du XIIe jusqu'au milieu du XIVe siècle: Michel, Histoire de l'art II, 1, S. 297—371. Paris 1906.

Ders.: Die ma. Kunst. Kunstwerke aus Sachsen-Thüringen. S. 87—110. Magdeburg.

Janitschek: Geschichte der deut. Malerei. 1889.

Ilg: Heinrich von Veldecke. Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien 1892.

Kautzsch: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftillustration im späten Ma. Straßburg 1894.

Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei Bd. II. 1847^{2}.

Ders.: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853.

Ders.: Im „Museum" 1834.

Ders.: Die Bilderhandschrift der Eneidt in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. 1834. Und im „Museum". 1836.

Schnaase: Geschichte der bildenden Künste im Ma. Bd. V. Düsseldorf 1865—79.

Hortus deliciarum, publié aux frais de la société pour la conservation des monuments d'Alsace. Texte par A. Straub, et G. Keller. Straßbourg 1901.

Swarzenski: Die Salzburger Malerei. Leipzig 1913.

Virgilillustrationen: Codices e Vaticanis electis phototypia expressi vol. I. Fragmenta et picturae virgiliana. Romae 1899.

Virgilii picturae antiquae ex codicibus Vaticanis Romanis. Romae 1835.

The paleographical Society. Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions edited by E. A. Bond and E. M. Thompson, London 1873—83. Tf. 113, Tf. 116—117.

2. Ikonographie.

Detzel: Christliche Ikonographie. Freiburg i. Br. 1894.

Haseloff: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jhd. Straßburg 1897. S. 299ff.

Herrmann: Forschungen zur deut. Theatergeschichte des Ma. und der Renaissance. Berlin 1914.

Lommatzsch: System der Gebärden. Dargestellt auf Grund der ma. Literatur Frankreichs. Berliner Diss. 1910.

Tikkanen: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Unveränderter Abdruck aus den Acta societatis scientiarum Fennicae Tom. XLII. Helsingfors 1912.

Vöge: Eine deut. Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeut. Zeitschrift. Ergänzungsheft VII. Trier 1891. S. 286ff.

Zappert: Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Ma. Denkschriften der K. K. Akad. d. Wissensch. Phil.-histor. Klasse 5. Wien 1854.

3. Kleidung und Bewaffnung.

Demay: Le costume au moyen-âge d'après les sceaux. Paris 1880.

Gay, V.: Glossaire archéologique I. Paris 1887.

Haenel, E.: Alte Waffen. Berlin 1913.

von Hefner-Alteneck: Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften. Frankfurt 1881.

Jacquenin, Raphael: Histoire générale du costume. Paris.

Quicherat: Histoire du costume en France. Paris 1875.

San Marte: Zur Waffenkunde des älteren deut. Ma. Quedlinburg und Leipzig 1867.

Schwietring, J.: Schwertfessel. Zeitschrift für historische Waffenkunde. Bd. VIII, S. 67.

Shaw, Henry: Dresses and decorations of the middle ages. London 1858.

Weiß: Kostümkunde. Stuttgart 1864.

4. Heraldik.

Ganz: Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz im XII. und XIII. Jhd. Frauenfeld 1899.

Gritzner, E.: Heraldik (Meister, Grundriß der Geschichtswissenschaft Bd. I, Abt. 4. S. 59—97). Leipzig 1912.

Gritzner, M.: Grundsätze der Wappenkunst. Nürnberg 1889.

Hauptmann: Wappenkunde. (Handbuch der Geschichtswissenschaft. Herausgegeben von Below und Meinecke.) 1914.

Ders.: Entstehungszeit der Heraldik nach gleichzeitigen Dichtern „Der deut. Herold" 15, 16. 1884—85. S. 116, 132. 149.)

Ders.: Das Wappenrecht. Bonn 1896.

Heraldische Mitteilungen. Herausgegeben vom Verein „Zum Kleeblatt“ Hannover. Reisebrief im Jahrgang IV, 1893. S. 86ff.
Knobelsdorf: „Diesseits oder jenseits der Kreuzzüge“ im Jahrgang V, 1894. S. 38ff.
Bauernwappen im Jahrgang VI, 1895. S. 53ff.
Hoverden, H. Gr.: Versuch einer Heraldik der Minnesinger. Vierteljahrschrift für Heraldik V, 1977. S. 1—43.
de Renesse: Dictionnaire des figures héraldiques. Bruxelles 1895—1902.

5. Möbel.

v. Falke, J.: Geschichte des deut. Kunstgewerbes. Berlin 1888.
Ders.: Mittelalterliches Holzmobiliar. Wien 1894.
Luthmer, F.: Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig 1913.
Meyer und Graul: Geschichte der Möbelformen. Leipzig 1904—1919.
Stephani: Der älteste deut. Wohnbau. Leipzig 1903. Bd. II.
Simon, K.: Romanischer Wohnbau in Deutschland. Stuttgart 1902. S. 146.
Viollet le Duc: Dictionnaire du mobilier français. Paris 1868—75.

6. Schiffe.

Chatterton E. Kebl: Sailing Ships. London, Sidwick and Jackson. Ltd. 1909[1], 1914[2].
Demay: Le costume au moyen-âge etc. (s. o.) Type naval p. 249—266.
Witsen, Nicolaes: Aeloude en hedendaegsche scheeps-bouw. Amsterdam 1671.

7. Kulturgeschichte.

Burdach, K.: Über den Ursprung des ma. Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. Sitzungsberichte der preuß. Akad. d. Wissensch. XLV. XLVIII. 1918. S. 994—1098.
Michael: Geschichte des deut. Volkes. Bd. V. Freiburg i. Br. 1911.
Novati: L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo. Milano 1899.
Schultz, Alwin: Höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger. Leipzig 1889[2].
Ders.: Häusliches Leben im Ma. (Handbuch der Geschichtswissenschaft herausgegeben von Below und Meinecke) 1903.
Wechssler: Das Kulturproblem des Minnesangs. Bd. I. Halle a. S. 1909.

8. Sphragistik.

Ewald: Rheinische Siegel. I. Die Siegel der Erzbischöfe von Köln.
II. Die Siegel der Erzbischöfe von Trier. Bonn 1906 und 1910.
Ilgen: Sphragistik (Meister Grundriß der Geschichtswissenschaft Bd. I, Abt. 4. S. 1—57). Leipzig 1912.
Philippi: Siegel. Leipzig 1914.
Ders.: Die westfälischen Siegel. Münster 1882—1900.

Posse: Kaisersiegel Bd. I, Dresden 1909.
Ders.: Wettiner Adelssiegel. Dresden 1903—1911:
Ders.: Wettiner Fürstensiegel. Leipzig 1888 und 1893.
de Renesse: Sceaux armoiriés des Pays-Bas et des pays avoisinants. Bruxelles 1898—1901.
von Weech: Siegel der badischen Städte, herausgegeben von der badischen historischen Kommission. Heidelberg 1899—1909.

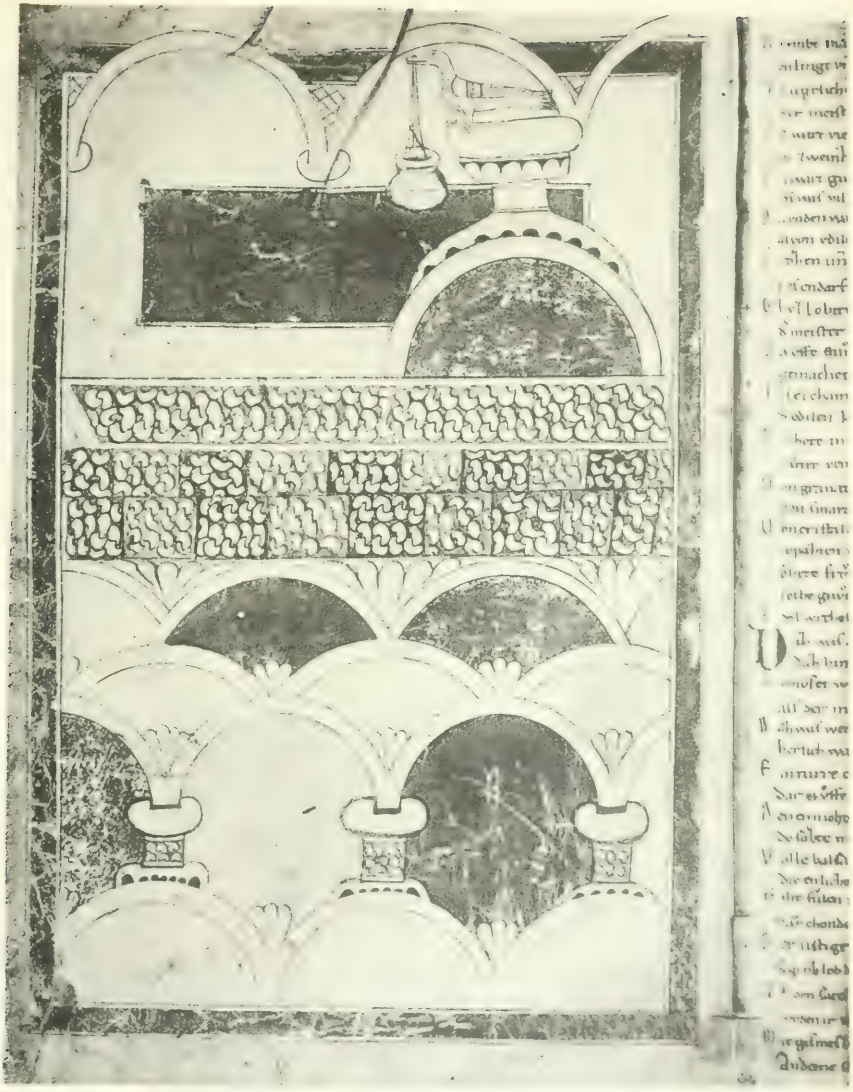
9. Literaturgeschichte und Philologie.

Behagel: Heinrich von Veldeke, Eneide. Heilbronn 1882.
Burdach, K.: Zur Entstehung des mittelalterlichen Romans. Verhandlungen der Philologenversammlung in Dresden. Leipzig 1897, S. 30.
Comparetti: Virgilio nel medio evo. Livorno 1872.
Creizenach: Die Aeneis, die vierte Ecloge und die Pharsalia in Ma. Frankfurt a. M. 1864.
Ettmüller: Heinrich von Veldeke. Leipzig 1852.
Fairley, Barker: Die Eneide Heinrichs von Veldeke und der Roman d'Eneas. Jenaer Diß. 1910.
Grammatiken der deut. Mundarten:
Frank: Altfränkische Grammatik.
Schatz: Altbayrische Grammatik.
Weinhold: Alemannische Grammatik 1863.
Ders.: Bayrische Grammatik 1867.
Jahresbericht des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 34, 1. „Die ältesten vier Urkunden von Augsburg".
Kauffmann: Schwäbische Mundart 1890.
Kraus: Heinrich von Veldeke und die mittelhochdeutsche Dichtersprache. Halle a. S. 1899.
Meyer, W. (aus Speier): Fragmenta burana. Berlin 1901.
Panzer: Dichtung und bildende Kunst des deut. Ma. in ihren Wechselbeziehungen. Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum und deut. Literatur· 13. 1904, S. 135ff.
Petzet und Glauning: Deut. Schrifttafeln des IX. bis XVI. Jhd. München 1910.
Salverde de Grave: Roman d'Eneas. Biblioteca normannica. Halle 1891.
Schmeller: Carmina burana. Literarischer Verein Stuttgart 1847, Bd. 16.
Schröder, Edw. Der Epilog der Eneide. Zeitschrift für deut. Altertum. 47, S. 291—301.
Söhring: Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen. Romanische Forschungen XII Nr. 40, S. 533.
Wackernagel: Kleine Schriften. 1872.

Tafeln.

Tafelverzeichnis.

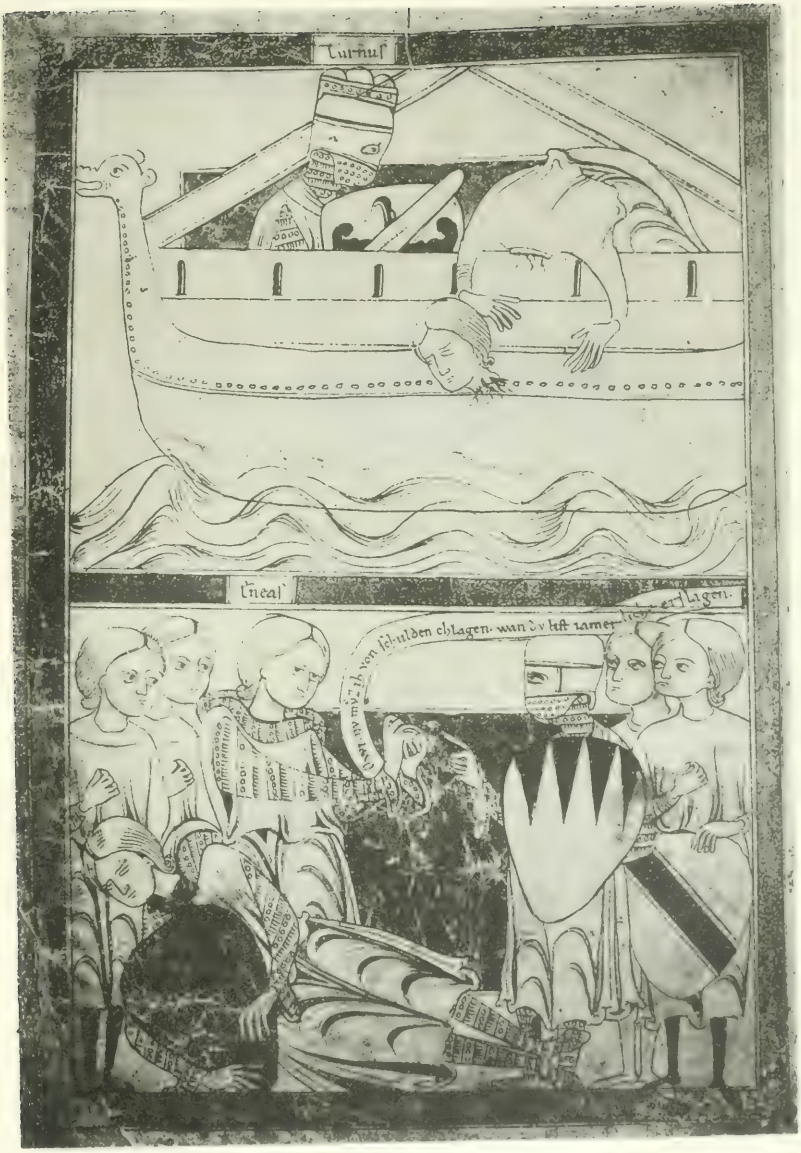
Tafel	I.	Bildblatt	LXII	Seite	38	der	Hs.
„	II.	„	VI	„	21	„	„
„	III.	„	XXIII	„	130	„	„
„	IV.	„	XLVI	„	101	„	„
„	V.	„	XLIX	„	106	„	„
„	VI.	„	LXVI	„	46	„	„



Eneas
dis chiniginne dido
Jido

eneas vnd sibille

Pallas
Pallas
Turnus


Turnus
Eneas
von schulden chlagen. wan dv list iamer

Die **„Studien zur deutschen Kunstgeschichte"** erscheinen wie bisher, ebenso **„Zur Kunstgeschichte des Auslandes"**. Eine neue Folge, betitelt: **„Études sur l'art de tous les pays et de toutes les époques"**, beginnt soeben zu erscheinen. Beiträge für diese drei Folgen sind stets willkommen. DER VERLAG.

BINDING SECT. MAR 5 1967

ND
3399
H42H8

Hudig-Frey, Margareta
Die älteste
Illustration der Eneide
des Heinrich von Veldeke
J. H. E. Heitz
(1921)

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY